Seix Barral Los Tres Mundos *Ensayo*

Roland Barthes

Ensayos críticos



Seix Barral Los Tres Mundos

Roland Barthes
Ensayos críticos

Traducción del francés por
Carlos Pujol

844 BAR
Barthes, Roland
Ensayos críticos.- 1ª ed. - Buenos Aires : Seix Barral, 2003.
384 p. ; 23x14 cm.- (Los tres mundos)

Traducción de: Carlos Pujol

ISBN 950-731-361-3

I. Título - 1. Ensayo Francés

Título original:
Essais critiques

ISBN: 84-322-0866-3



1ª reimpresión argentina: 3.000 ejemplares

ISBN 950-731-361-3

Impreso en Verlap S.A. Producciones Gráficas,
Spurr 653, Avellaneda,
en el mes de febrero de 2003

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Impreso en la Argentina

A François Braunschweig

PREFACIO

Al reunir aquí textos publicados como prefacios o artículos a lo largo de unos diez años, su autor desearía explicarse acerca del tiempo y la existencia que los produjeron, pero no le es posible: teme demasiado que lo retrospectivo no sea nada más que una categoría de la mala fe. Escribir tiene que ir acompañado de un callarse; escribir es, en cierto modo, hacerse «callado como un muerto», convertirse en el hombre a quien se niega la última palabra; *escribir es ofrecer desde el primer momento esta última palabra al otro.*

La razón de ello es que el sentido de una obra (o de un texto) no puede hacerse solo; el autor nunca llega a producir más que presunciones de sentido, formas si se quiere, y el mundo es el que las llena. Todos los textos que se dan aquí son como eslabones de una cadena de sentidos, pero esta cadena es flotante. ¿Quién puede fijarla, darle un significado seguro? Quizá el tiempo: reunir textos antiguos en un libro nuevo es querer interrogar al tiempo, solicitar que nos dé su respuesta a los fragmentos que proceden del pasado; pero el tiempo es doble, tiempo del escribir y tiempo de la memoria, y esta duplicidad requiere a su vez un sentido siguiente: el tiempo mismo es una forma. Hoy puedo hablar del brechtismo o del «nouveau ro-

man» (puesto que estos movimientos ocupan la primera parte de estos Ensayos*) en términos semánticos (puesto que éste es mi lenguaje actual) e intentar justificar así un cierto* itinerario *de mi época o de mí mismo, darle el aspecto de un destino inteligible, pero nunca lograré impedir que este lenguaje panorámico pueda ser captado por la* palabra *de otro... y quizá este otro sea yo mismo. Hay una circularidad infinita de los lenguajes: éste es un pequeño segmento del círculo.*

Ello equivale a decir que, aunque por su función hable del lenguaje de los otros, hasta el punto de querer aparentemente (y a veces abusivamente) concluirlo, el crítico, como el escritor, nunca tiene la última palabra. *Más aún, ese mutismo final que forma su condición común es el que desvela la verdadera identidad del crítico: el crítico es un escritor. Ésta es una pretensión de ser, no de valor; el crítico no pide que se le conceda una «visión» o un «estilo», sino tan sólo que se le reconozca el derecho a una determinada palabra que es la palabra indirecta.*

Lo que se da a quien se relee no es un sentido, sino una infidelidad, o mejor dicho: el sentido de una infidelidad. Este sentido, siempre es forzoso volver a este punto, nunca es nada más que un lenguaje, un sistema formal (sea cual sea la verdad que lo anima); en un momento determinado (que tal vez sea el de nuestras crisis profundas, sin más relación con lo que decimos que la del cambio de ritmo), este lenguaje puede siempre ser hablado por otro lenguaje; escribir (a lo largo del tiempo) es buscar al descubierto el mayor lenguaje, *el que es la forma de todos los demás. El escritor es un experimentador público: varía lo que recomienza; obstinado e infiel, sólo conoce un arte: el del tema y las variaciones. En las variaciones los combates, los valores, las ideologías, el tiempo, la avidez de vivir, de cono-*

cer, de participar, de hablar, en una palabra, los contenidos; pero en el tema la obstinación de las formas, la gran función significante de lo imaginario, es decir, la comprensión misma del mundo. Sólo que, contrariamente a lo que ocurre en música, cada una de las variaciones del escritor se considera como un tema sólido, cuyo sentido se supone inmediato y definitivo. Este error dista de ser pequeño, constituye la literatura misma, y más concretamente ese diálogo infinito de la crítica y de la obra que hace que el tiempo literario sea a la vez el tiempo de los autores que avanzan y el tiempo de la crítica que los continúa, no tanto para dar un sentido a la obra enigmática como para destruir a los que, desde el primer momento y ya para siempre, la atiborran.

Tal vez la infidelidad del escritor tenga otra razón: escribir es una actividad; desde el punto de vista del que escribe, el escribir se agota en una sucesión de operaciones prácticas; el tiempo del escritor es un tiempo operatorio, y no un tiempo histórico, sólo tiene una relación ambigua con el tiempo evolutivo de las ideas, cuyo movimiento no comparte. En efecto, el tiempo del escribir es un tiempo defectivo: escribir es, o bien proyectar, o bien terminar, pero nunca «expresar»; entre el comienzo y el fin falta un eslabón, que, sin embargo, podría considerarse como el esencial, el de la obra misma; quizá se escribe, más que para materializar una idea, para agotar una tarea que lleva en sí su propia felicidad. Hay una especie de vocación del escribir a la liquidación; *y aunque el mundo le remita siempre su obra como un objeto inmóvil, dotado de una vez por todas de un sentido estable, el mismo escritor no puede vivirla como una fundación, sino más bien como un abandono necesario: el presente del escribir es ya pasado, su pasado de lo anterior muy lejano; y sin embargo, en el momento en que él se separa «dogmáticamente» de ello (negándose a heredar, a ser*

fiel), el mundo pide al escritor que haga frente a la responsabilidad de su obra; pues la moral social exige de él una fidelidad a los contenidos, mientras que él sólo conoce una fidelidad a las formas: lo que le sostiene *(a sus propios ojos) no es lo que ha escrito, sino la decisión, obstinada, de escribirlo.*

El texto material (el libro), puede pues tener, desde el punto de vista de quien lo ha escrito, un carácter inesencial, e incluso, en cierta medida, inauténtico. Así vemos a menudo cómo las obras, por una argucia fundamental, no son más que su propio proyecto: la obra se escribe buscando la obra, y cuando empieza ficticiamente, termina prácticamente. ¿Acaso el sentido del Temps Perdu *no es el de presentar la imagen de un libro que se escribe sólo buscando el libro? Por una retorsión ilógica del tiempo, la obra material escrita por Proust ocupa así en la actividad del narrador un lugar extrañamente intermedio, situado entre la veleidad* (quiero escribir) *y una decisión* (voy a escribir). *Lo que ocurre es que el tiempo del escritor no es un tiempo diacrónico, sino un tiempo épico; carece de presente y de pasado, y está plenamente entregado a un arrebato, cuyo objetivo, en caso de ser conocido, parecería tan irreal a los ojos del mundo como lo eran las novelas de caballería a los ojos de los contemporáneos de don Quijote. Éste es también el motivo de que ese tiempo activo del escribir se desarrolle mucho más acá de lo que suele llamarse un* itinerario *(don Quijote carecía de él, y sin embargo perseguía siempre la misma cosa). En efecto, sólo el hombre épico, el hombre de la casa y de los viajes, del amor y de los amores, puede representarnos una infidelidad tan fiel.*

Un amigo acaba de perder a un ser querido, y quiero expresarle mi condolencia. Me pongo a escribirle espontá-

neamente una carta. Sin embargo, las palabras que se me ocurren no me satisfacen: son «frases»: hago «frases» con lo más afectivo de mí mismo; entonces me digo que el mensaje que quiero hacer llegar a ese amigo, y que es mi condolencia misma, en resumidas cuentas podría reducirse a unas pocas palabras: Recibe mi pésame. *Sin embargo, el fin mismo de la comunicación se opone a ello, ya que sería un mensaje frío, y por consiguiente, de sentido* contrario, *puesto que lo que quiero comunicar es el calor mismo de mi sentimiento. La conclusión es la de que, para dar vida a mi mensaje (es decir, en resumidas cuentas, para que sea exacto), es preciso no sólo que lo varíe, sino además que esta variación sea original y como inventada.*

En esta sucesión fatal de condicionamientos reconocemos a la literatura misma (que mi mensaje final trate de escapar a la «literatura» no es más que una variación última, una argucia de la literatura). Como mi carta de pésame, todo escrito sólo se convierte en obra cuando puede variar, en determinadas condiciones, *un mensaje primero (que quizá también él sea:* amo, sufro, compadezco*). Estas condiciones de variaciones son el ser de la literatura (lo que los formalistas rusos llamaban la* literaturnost, *la «literaturidad»), y al igual que mi carta, finalmente sólo pueden tener relación con la* originalidad *del segundo mensaje. Así, lejos de ser una noción crítica vulgar (hoy inconfesable), y a condición de pensarla en términos informacionales (como el lenguaje actual lo permite), esta originalidad es por el contrario el fundamento mismo de la literatura; ya que, sólo sometiéndome a su ley, tengo posibilidades de comunicar con exactitud lo que quiero decir; en literatura, como en la comunicación privada, cuanto menos «falso» quiero ser, tanto más «original» tengo que ser, o, si se prefiere, tanto más «indirecto».*

La razón de ello no tiene nada que ver con la suposi-

ción de que, siendo original, me mantendré lo más cerca posible de una especie de creación inspirada, concedida como una gracia para garantizar la verdad de mi palabra: lo espontáneo no es forzosamente auténtico. La razón es que este mensaje primero que debía servir para decir inmediatamente *mi pena, este mensaje puro que quisiera denotar simplemente lo que está dentro de mí, este mensaje es utópico; el lenguaje de los demás (¿y qué otro lenguaje podría existir?) me lo devuelve no menos inmediatamente decorado, complicado con una infinidad de mensajes que yo no acepto. Mi palabra sólo puede salir de una lengua: esta verdad saussuriana resuena aquí mucho más allá de la lingüística; al escribir sencillamente* recibe mi pésame, *mi compasión se hace indiferencia, y la palabra me muestra como fríamente respetuoso de una determinada costumbre; al escribir en una novela:* Durante mucho tiempo me he acostado temprano, *por sencillo que sea el enunciado, el autor no puede evitar que la situación de la frase adverbial, el empleo de la primera persona, la inauguración misma de un discurso que va a contar o, mejor aún; recitar una determinada exploración del tiempo y del espacio nocturnos, desarrollen ya un mensaje segundo, que es ya una* determinada *literatura.*

Quien quiera escribir con exactitud debe pues trasladarse a las fronteras del lenguaje, y así es como escribirá verdaderamente para los demás *(ya que si sólo se habla a sí mismo, le bastará una especie de nomenclatura espontánea de sus sentimientos, puesto que el sentimiento es inmediatamente su propio nombre). Dado que toda propiedad del lenguaje es imposible, el escritor y el hombre privado (cuando escribe) están condenados a* variar *desde el principio sus mensajes originales, y puesto que es fatal, a elegir la mejor connotación, aquella cuyo carácter indirecto, a veces muy desviado, deforma lo menos posible, no lo que quieren decir, sino lo que quieren hacer oír;*

el escritor (el amigo) es pues un hombre para quien hablar es inmediatamente escuchar *su propia palabra; así se constituye una* palabra recibida *(aunque sea palabra creada), que es la palabra misma de la literatura. En efecto, el escribir es, en todos los niveles, la palabra del otro, y en esta inversión paradójica puede verse el verdadero «don» del escritor; incluso es preciso verlo en ellos, ya que esta anticipación de la palabra es el único momento (muy frágil) en que el escritor (como el amigo que da el pésame) puede hacer comprender que mira hacia el otro; ya que ningún mensaje directo puede comunicar inmediatamente que nos compadecemos de alguien, sin caer en los signos de la compasión: sólo la forma permite escapar a la irrisión de los sentimientos, porque ella es la técnica misma que tiene por fin comprender y dominar el teatro del lenguaje.*

La originalidad es pues el precio que hay que pagar por la esperanza de ser acogido (y no solamente comprendido) por quien nos lee. Ésta es una comunicación de lujo, ya que son necesarios muchos detalles para decir pocas cosas con exactitud, pero este lujo es vital, puesto que desde el momento en que la comunicación es afectiva (ésta es la disposición profunda de la literatura), la trivialidad se convierte para ella en la peor de las amenazas. Debido a que hay una angustia de la trivialidad (angustia, para la literatura, de su propia muerte), la literatura no cesa de codificar, en el curso de su historia, sus informaciones segundas (su connotación) y de inscribirlas en el interior de ciertos márgenes de seguridad. Así vemos cómo las escuelas y las épocas fijan en la comunicación literaria una zona vigilada, limitada de un lado por la obligación de un lenguaje «variado» y del otro por el cerramiento de esta variación bajo forma de un cuerpo reconocido de figuras; esta zona —vital— se llama la retórica, cuya doble función es evitar que la literatura se transforme en signo de la

trivialidad (si fuese demasiado directa) y en signo de la originalidad (si fuese demasiado indirecta). Las fronteras de la retórica pueden agrandarse o disminuir, del gongorismo al escribir «blanco», pero lo seguro es que la retórica, que no es más que la técnica de la información exacta, *está vinculada no sólo a toda literatura, sino incluso a toda comunicación, desde el momento en que quiere hacer comprender al otro que lo reconocemos: la retórica es la dimensión* amorosa *del escribir.*

Este mensaje original que hay que variar para hacerlo exacto, nunca es más que lo que arde en nosotros; en la obra literaria no hay más significado primero que un cierto deseo: escribir es un modo del Eros. Pero este deseo, en principio, sólo tiene a su disposición un lenguaje pobre y vulgar; la afectividad que hay en el fondo de toda literatura sólo comporta un número irrisoriamente reducido de funciones: deseo, sufro, me indigno, niego, amo, quiero ser amado, tengo miedo de morir, *con eso hay que hacer una literatura infinita. La afectividad es trivial o, por decirlo así, típica, y ello determina todo el ser de la literaturas; pues si el deseo de escribir sólo es la constelación de unas cuantas figuras obstinadas, al escritor sólo le resta una actividad de variación y de combinación: nunca hay creadores, sólo combinadores, y la literatura es semejante a la nave Argos: la nave Argos no comportaba —en su larga historia— ninguna creación, sino sólo combinaciones; a pesar de estar obligada a una función inmóvil, cada pieza se renovaba infinitamente, sin que el conjunto dejara nunca de ser la nave Argos.*

Nadie puede por lo tanto escribir sin tomar partido apasionante (sea cual sea el despego aparente de su mensaje) por todo lo que va bien o mal en el mundo; *las desgracias y las dichas humanas, lo que suscitan en nosotros,*

indignaciones, juicios, aceptaciones, sueños, deseos, angustias, todo eso es la materia única de los signos, pero esta facultad que en un principio nos parece inexpresable, hasta tal punto es primaria, no tarda en convertirse exclusivamente en algo nombrado. *Volvemos una vez más a la dura ley de la comunicación humana: lo original sólo es la más vulgar de las lenguas, sólo por exceso de pobreza, y no de riqueza, hablamos de inefable. Ahora bien, la literatura tiene que debatirse con este primer lenguaje, este algo nombrado, este demasiado-nombrado: la materia prima de la literatura no es lo innombrable, sino, por el contrario, lo nombrado; el que quiere escribir debe saber que empieza un largo concubinato con un lenguaje que siempre es* anterior. *Por lo tanto, el escritor no tiene en absoluto que «arrancar» un verbo al silencio, como se dice en piadosas hagiografías literarias, sino que a la inversa, y cuanto más difícilmente, más cruelmente y menos gloriosamente, tiene que arrancar una palabra segunda del enviscamiento de las palabras primeras que le proporcionan el mundo, la Historia, su existencia, en otros términos, un inteligible preexistente a él, ya que él viene a un mundo lleno de lenguaje, y no queda nada real que no esté clasificado por los hombres: nacer no es más que encontrar ese código ya enteramente hecho y tener que adaptarse a él. A menudo se oye decir que el arte tiene por misión* expresar lo inexpresable*: habría que decir lo contrario (sin ninguna intención de paradoja): toda la tarea del arte consiste en* inexpresar lo expresable, *arrebatar a la lengua del mundo, que es la pobre y poderosa lengua de las pasiones, una palabra* distinta, *una palabra* exacta.

Si fuese de otro modo, si el escritor tuviera verdaderamente por función dar una primera voz a algo anterior al lenguaje, *por una parte sólo podría hacer hablar a una repetición infinita, porque lo imaginario es pobre (sólo se enriquece si se combinan las figuras que lo constituyen, fi-*

guras escasas y escuetas, por torrenciales que parezcan a quien las vive), y por otra parte la literatura no tendría ninguna necesidad de aquello en que siempre se ha fundado: una técnica; no puede darse una técnica (un arte) de la creación, sino sólo de la variación y del arreglo. Así vemos cómo las técnicas de la literatura, muy numerosas a lo largo de la Historia (aunque hayan sido mal recontadas) aspiran todas ellas a distanciarse *de lo nombrable que están condenadas a revestir. Estas técnicas son, entre otras: la retórica, que es el arte de variar lo trivial, recurriendo a las sustituciones y a los desplazamientos de sentido; el arreglo, que permite dar a un mensaje único la extensión de una peripecia infinita (en una novela, por ejemplo); la ironía, que es la forma que da el autor a su propio despego; el fragmento, o, si se prefiere así, la reticencia, que permite retener el sentido, para que así se dispare mejor en direcciones abiertas. Todas estas técnicas, que tienen su origen en la necesidad del escritor de partir de un mundo y de un yo que el mundo y el yo han llenado ya con un nombre, aspiran a fundar un lenguaje indirecto, es decir, a un tiempo obstinado (con un objetivo) y desviado (aceptando estaciones infinitamente variadas). Ésta es, como se ha visto, una situación épica; pero es también una situación «órfica»: no porque Orfeo «cante», sino porque tanto el escritor como Orfeo están sujetos a una misma prohibición que da vida a su canto: la prohibición de volverse hacia lo que aman.*

Madame Verdurin, al hacer notar a Brichot que abusaba del Yo en sus artículos de guerra, es la causa de que el universitario cambie todos sus Yo *por* Se, pero el Se no impedía al lector darse cuenta de que el autor hablaba de sí mismo, y permitía al autor hablar incesantemente de sí mismo... siempre al amparo del «se». *El hecho de*

ser un personaje grotesco no impide que Brichot sea, a pesar de todo, el escritor; todas las categorías personales que éste maneja, más numerosas que las de la gramática, nunca son más que tentativas destinadas a dar a su propia persona el estatuto de un signo verdadero; el problema, para el escritor, no es ni el de expresar ni el de enmascarar su Yo *(Brichot ingenuamente no lo conseguía, ni por otra parte tenía ningún deseo de conseguirlo), sino el de* darle abrigo, *es decir, a un tiempo ampararle y alojarle. En general, a esta doble necesidad es a lo que corresponde la fundación de un código: el escritor nunca intenta otra cosa que transformar su* Yo *en fragmento de código. Aquí es preciso entrar una vez más en la técnica del sentido, y una vez más también la lingüística nos ayudará.*

Jakobson, utilizando una expresión de Peirce, ve en el Yo *un símbolo individual; como símbolo, el* Yo *forma parte de un código particular, diferente según las lenguas (*Yo *se convierte en* Ego, Ich *o* I, *se amolda a los códigos del latín, del alemán, del inglés); como indicio, remite a una situación existencial, la del proferente, quien es en resumidas cuentas su único sentido, puesto que* Yo *es algo completo, pero también no es nada más que el que dice* Yo. *Dicho en otras palabras,* Yo *no puede ser definido léxicamente (si no es recurriendo a expedientes tales como «primera persona del singular»), y sin embargo participa en un léxico (el del francés, por ejemplo); en él, el mensaje «cabalga» el código, es un* shifter, *un desviador; de todos los signos, es el más difícil de manejar, puesto que es el último que adquiere el niño, y el primero que pierde el afásico.*

En el grado segundo, que es siempre el de la literatura, el escritor, ante el Yo, *está en la misma situación que el niño o el afásico, según sea novelista o crítico. Como el niño que dice su propio nombre, al hablar de sí, el novelista se designa a sí mismo por medio de una infinidad de terceras personas; pero esta designación, dista mucho de*

ser un disfraz, una proyección o una distancia (el niño no se disfraza, no se sueña ni se aleja); se trata, por el contrario, de una operación inmediata, llevada de un modo abierto, imperioso (nada más claro que los Se de Brichot), y de la que el escritor tiene necesidad para hablarse a sí mismo por medio de un mensaje normal (y ya no «cabalgante»), que proceda plenamente del código de los demás, de modo que escribir, en vez de remitir a una «expresión» de la subjetividad, es por el contrario el acto mismo que convierte el símbolo indicial (bastardo) en signo puro. La tercera persona no es pues una argucia de la literatura, sino el acto de institución previo a cualquier otro: escribir es decidirse a decir Él (y poder hacerlo). Ello explica que cuando el escritor dice Yo (lo cual ocurre a menudo), este pronombre ya no tenga nada que ver con un signo indicial, sino que sea un signo sutilmente codificado: este Yo no es nada más que un Él en segundo grado, un Él de vuelta (como lo probaría el análisis del Yo proustiano). Al igual que el afásico, el crítico, privado de todo pronombre, sólo puede hablar un discurso agujereado; incapaz (o desdeñoso) de transformar el Yo en signo, no le queda más solución que callarlo a través de una especie de grado cero de la persona. El Yo del crítico nunca está pues en lo que dice, sino en lo que no dice, o mejor, en la discontinuidad misma que marca todo discurso crítico; quizá su existencia es demasiado fuerte para que la constituya en signo, pero tal vez a la inversa sea también demasiado verbal, demasiado penetrada de cultura, para dejarla en el estado de símbolo indicial. El crítico sería el que no puede producir el Él de la novela, pero que tampoco puede relegar el Yo a la pura vida privada, es decir, renunciar a escribir: es un afásico del Yo, mientras que el resto de su lenguaje subsiste, intacto, marcado sin embargo por los infinitos rodeos que impone a la palabra (como en el caso del afásico) el bloqueo constante de un determinado signo.

La comparación podría incluso llevarse más lejos. Si el novelista, como el niño, decide codificar su Yo *bajo la forma de una tercera persona, es debido a que este* Yo *aún no tiene historia, o que se ha decidido no otorgársela. Toda novela es una aurora, y por ello, al parecer, es la forma misma del* querer-escribir. *Puesto que, del mismo modo que al hablar de sí mismo en tercera persona, el niño vive ese momento frágil en el que el lenguaje adulto se presenta a él como una institución perfecta que ningún símbolo impuro (mitad código, mitad mensaje) puede aún corromper o inquietar, el* Yo *del novelista, para encontrarse con los otros, va a ampararse bajo el* Él, *es decir, bajo un código pleno, en el que la existencia todavía no cabalga el signo. Inversamente, en la afasia del crítico con respecto al* Yo, *se inviste una sombra del pasado; su* Yo *contiene demasiado tiempo para que pueda renunciar a él y darlo al código pleno de otro (¿hay que recordar que la novela proustiana sólo fue posible una vez* retirado el tiempo*?); al no poder abandonar esa forma muda del símbolo, el crítico «olvida» el propio símbolo, en su integridad, como el afásico que tampoco puede destruir su lenguaje más que en la medida misma en que este lenguaje* ha sido. *Así, mientras que el novelista es el hombre que consigue infantilizar su* Yo *hasta el punto de hacer que se una al código adulto de los demás, el crítico es el hombre que envejece el suyo, es decir, que lo encierra, lo preserva y lo* olvida, *hasta el punto de sustraerlo, intacto e incomunicable, al código de la literatura.*

Lo que caracteriza al crítico es pues una práctica secreta de lo indirecto: para permanecer secreto, lo indirecto debe aquí ampararse bajo las figuras mismas de lo directo, de la transitividad, del discurso sobre *otro. De ahí un lenguaje que no puede ser recibido como ambiguo, reticente,*

alusivo o denegador. El crítico es como un lógico que «llenara» sus funciones de argumentos verídicos, y sin embargo pidiera que fuéramos con mucho cuidado de no apreciar más que la validez de sus ecuaciones, no su verdad..., sin dejar de desear, por medio de una última astucia silenciosa, que esta pura validez funcionase como el signo mismo de su existencia.

Hay pues un cierto equívoco vinculado por estructura a la obra crítica, pero este equívoco no puede ser denunciado en el propio lenguaje crítico, pues esta denuncia constituiría una nueva forma directa, es decir, una máscara suplementaria; para que el círculo se interrumpa, para que el crítico hable de sí mismo con exactitud, *sería preciso que se transformase en novelista, es decir, que sustituyera lo falso directo en lo que se ampara por un indirecto declarado, como lo es el de todas las ficciones.*

Sin duda éste es el motivo de que la novela sea siempre el horizonte del crítico: el crítico es el que va a escribir, *y que, semejante al Narrador proustiano, ocupa esta espera con una obra* suplementaria, *que se hace buscando, y cuya función es llevar a cabo su proyecto de escribir, al tiempo que se le elude. El crítico es un escritor, pero un escritor aplazado; como el escritor, quisiera que se creyera, más que en lo que escribe, en la decisión que ha adoptado de escribir; pero a la inversa del escritor, no puede* firmar *este deseo: permanece condenado al error... a la verdad.*

Diciembre, 1963.

EL MUNDO-OBJETO

En los museos de Holanda hay un pequeño pintor que quizá merezca la fama literaria de Vermeer de Delft. Saenredam no pintaba ni caras ni objetos, sino, sobre todo, el interior de iglesias vacías, reducidas a la aterciopelada suavidad beige e inofensiva de un helado de avellana. Estas iglesias, en las que sólo vemos lienzos de pared de madera y de cal, están irremisiblemente despobladas, y esta negación va mucho más lejos de la devastación de los ídolos. Nunca la nada fue tan segura. Este Saenredam de superficies azucaradas y obstinadas rechaza tranquilamente la superpoblación italiana de las estatuas, así como también el horror al vacío profesado por los demás pintores holandeses. Saenredam es, poco más o menos, un pintor del absurdo, llevó a cabo un estado privativo del sujeto, más insidioso que las dislocaciones de la pintura moderna. Pintar con amor superficies insignificantes y no pintar más que eso es ya una estética muy moderna del silencio.

Saenredam es una paradoja: hace sentir, por antítesis, la naturaleza de la pintura holandesa clásica, que sólo se desembarazó limpiamente de la religión para establecer en su lugar al hombre y su imperio de las cosas. Donde dominaba la Virgen y sus escaleras de ángeles, se

instala el hombre, con los pies sobre los mil objetos de la vida cotidiana, triunfalmente rodeado por sus usos. Ya le tenemos pues en la cúspide de la historia, sin conocer más destino que una apropiación progresiva de la materia. Ya no hay límites a esta humanización; y, sobre todo, ya no hay horizonte: veamos las grandes marinas holandesas (de Cappelle o de Van de Venne); los navíos rebosan personas u objetos, el agua es un suelo, podríamos andar por ella, el mar está completamente urbanizado. ¿Un barco en peligro? Está siempre muy cerca de una orilla llena de hombres y de socorros, porque lo humano aquí es una virtud del número. Diríase que el destino del paisaje holandés es ennegrecido de hombres, pasar de un infinito de elementos a la plenitud del catastro humano. Este canal, este molino, estos árboles, estos pájaros (de Essaias van de Velde) están unidos por una balsa llena de hombres; la barca, cargada, bajo el peso de todos sus pasajeros, une las dos orillas y cierra así el movimiento de los árboles y de las aguas por la intención de un móvil humano, que relega esas fuerzas de la naturaleza a la categoría de objetos, y hace de la creación un uso. En la estación que más se niega a los hombres, en uno de esos crudos inviernos de los que sólo nos habla la historia, Ruysdael dispone a pesar de todo un puente, una casa, un caminante; aún no es, la primera llovizna cálida de la primavera, y sin embargo este hombre que anda es verdaderamente el grano que crece, es el hombre mismo, es el hombre solo que germina, obstinado, en el fondo de esta vasta superficie color humo.

Vemos pues a los hombres escribiéndose a sí mismos en el espacio, cubriéndolo enseguida con gestos familiares, con recuerdos, costumbres e intenciones. Allí se instalan adaptándose a un sendero, a un molino, a un canal helado, allí colocan, tan pronto como pueden, sus

objetos, como en una habitación; todo en ellos tiende hacia el hábitat, y hacia nada más: es su cielo. Se ha hablado (y con razón) de la facultad domiciliaria del barco holandés; sólido, bien provisto de puentes, cóncavo, ovoide incluso, es algo lleno, hace surgir la dicha de esa ausencia de vacío. Veamos la naturaleza muerta holandesa: el objeto nunca está solo, nunca tiene un carácter privilegiado; está ahí, y eso es todo, en medio de muchos otros, pintado entre dos usos, formando parte del desorden de los movimientos que primero lo han cogido y luego rechazado, en una palabra, *utilizado*. Hay objetos en todos los planos, sobre las mesas, en las paredes, en el suelo: cacharros, jarros volcados, cestas revueltas, hortalizas, caza, cuencos, conchas de ostras, vasos, cunas. Todo eso es el espacio del hombre, en él se mide y determina su humanidad a partir del recuerdo de sus gestos: su tiempo está cubierto de usos, en su vida no hay más autoridad que la que él imprime a lo inerte, formándolo y manipulándolo.

Este universo de la fabricación excluye evidentemente todo terror, y también todo estilo. La preocupación de los pintores holandeses no es la de desembarazar al objeto de sus cualidades para liberar su esencia, sino, muy al contrario, acumular las vibraciones segundas de la apariencia, ya que hay que incorporar al espacio humano capas de aire, superficies, y no formas o ideas. La única solución lógica de semejante pintura es la de revestir la materia de una especie de color claro y transparente, a lo largo del cual el hombre pueda moverse sin romper el valor de uso del objeto. Pintores de naturalezas muertas como van de Velde o Heda fueron aproximándose incesantemente a la cualidad más superficial de la materia: el brillo. Ostras, pulpa de limones, gruesos vasos conteniendo un vino oscuro, largas pipas de tierra blanca, castañas relucientes, loza, copas

de metal bruñido, tres granos de uva, ¿qué es lo que puede justificar la reunión de semejantes objetos, sino el lubrificar la mirada del hombre en medio de su campo y hacer deslizar su curso cotidiano a lo largo de objetos cuyo enigma está disuelto y que ya no son nada más que superficies *fáciles*?

El *uso* de un objeto sólo puede contribuir a disipar su forma capital y a dar más realce, por el contrario, a sus atributos. Otras artes, otras épocas, han podido perseguir, bajo el nombre de estilo, la delgadez esencial de las cosas; aquí, nada semejante, cada objeto va acompañado de sus adjetivos, la sustancia está sepultada bajo sus innumerables cualidades, el hombre nunca se enfrenta con el objeto que sigue estándole prudentemente sometido por todo lo que está encargado de proporcionarle. ¿Qué necesidad tengo de la forma principal del limón? Lo que necesita mi humanidad totalmente empírica es un limón adiestrado para el uso, medio pelado, medio cortado, mitad limón, mitad frescor, captado en el momento precioso en que cambia el escándalo de su elipse perfecta e inútil por la primera de sus cualidades económicas, la astringencia. El objeto está siempre abierto, exhibido, acompañado, hasta que se destruya como sustancia cerrada, y acuñando en todas las virtudes de uso que el hombre sabe hacer surgir de la materia obstinada. En las «cocinas» holandesas (la de Buelkelaer, por ejemplo) veo, más que la complacencia de un pueblo en su comer bien (lo cual sería más belga que holandés; patricios como Ruyter y Tromp sólo comían carne una vez por semana), una serie de explicaciones sobre la *utensilidad* de los alimentos: las unidades de la alimentación siempre son destruidas como naturalezas muertas, y restituidas como momentos de un tiempo doméstico; aquí es el rechinante verdor de los pepinos, allí es la blancura de las aves desplumadas, en todas par-

tes el objeto presenta al hombre su cara de uso, y no su forma principal. Dicho de otro modo, aquí no se da nunca un estado genérico del objeto, sino sólo estados cualificados.

Estamos pues ante una verdadera transferencia del objeto, que carece de toda esencia y se refugia por entero en sus atributos. No es posible imaginar sometimiento más completo de las cosas. Toda la propia ciudad de Amsterdam parece haber sido construida pensando en esta domesticación: en ella hay muy pocos materiales que no sean anejos al imperio de las mercancías. Por ejemplo, nada más innombrable que unos cascotes en un rincón de unas obras o al lado de una estación; éste no es un objeto, es un elemento. Véanse en Amsterdam esos mismos cascotes pasar entre rejas, cargados en una chalana, conducidos a lo largo de los canales; serán objetos tan bien definidos como quesos, cajas de azúcar, garrafas o renuevos de abeto. Añádase al movimiento del agua que transporta, el plano vertical de las cosas que retienen, absorben, almacenan o restituyen la mercancía: todo ese concierto de poleas, de pasos y transbordos, opera una movilización permanente de los materiales más informes. Cada casa, estrecha, lisa, ligerámente inclinada como hacia lo alto: sólo queda, erguida hacia el cielo, una especie de boca mística, que es el granero, como si todo el hábitat humano no fuese más que la vía ascendente del *almacenamiento*, ese gran gesto ancestral de los animales y de los niños. Como la ciudad está construida sobre el agua, no hay sótanos, todo se sube al granero por el exterior, el objeto camina en todos los horizontes, se desliza por el plano de las aguas y por el de las paredes, él es quien despliega el espacio.

Esta movilidad del objeto casi basta para constituirlo. De ahí el poder de determinación vinculado a todos

estos canales holandeses. Evidentemente allí existe un complejo agua-mercancía; el agua hace al objeto, dándole todos los matices de una movilidad tranquila, lisa, podría decirse, relacionando los depósitos, procediendo sin brusquedades a los intercambios, y haciendo de la ciudad un catastro de bienes ágiles. Hay que ver los canales de otro pequeño pintor, Berckheyde, que casi sólo pintó esa circulación igual de la propiedad: para el objeto todo es vía de procesión; aquel lugar del muelle es el lugar donde se dejan barriles, maderos, lonas; el hombre sólo tiene que subir o bajar, el espacio, animal dócil, hace lo restante, aleja, acerca, selecciona las cosas, las distribuye, las vuelve a coger, parece no tener otro objeto que llevar a cabo el proyecto de movimiento de todas esas cosas, separadas de la materia por la película sólida y aceitada del uso; todos los objetos están aquí preparados para la manipulación, todos tienen la limpieza y la densidad de los quesos holandeses, redondos, prensibles, barnizados.

Esta división es la punta extrema de lo concreto, y sólo conozco una obra francesa que pueda pretender igualar en poder enumerativo a los canales holandeses: nuestro Código Civil. Véase la lista de los bienes muebles e inmuebles: «los palomos de los palomares, los conejos de las conejeras, las colmenas, los peces de los estanques, las prensas de lagar, calderas, alambiques, la paja y el abono, las tapicerías, los espejos, los libros y medallas, la ropa blanca, las armas, los granos, los vinos, el heno», etc. ¿Acaso no es exactamente el universo del cuadro holandés? Tanto aquí como allá, hay un nominalismo triunfal que se basta a sí mismo. Toda definición y toda manipulación de la propiedad producen un arte del Catálogo, es decir, de lo concreto mismo, dividido, numerable, móvil. Las escenas holandesas exigen una lectura progresiva y completa; hay que empezar

por un extremo y terminar por el otro, recorrer el cuadro como se repasa una cuenta, sin olvidar aquella esquina, aquel margen, aquel trozo que queda más lejos, donde se inscribe otro objeto nuevo, bien terminado, y que añade su unidad a esta ponderación paciente de la propiedad o de la mercancía.

Al aplicarse a los grupos sociales más bajos (según la opinión de la época), este poder enumerativo constituye a determinados hombres en objetos. Los campesinos de Van Ostade o los patinadores de Averkamp sólo tienen derecho a la existencia del número, y las escenas que los reúnen deben leerse, no como un gestuario plenamente humano, sino más bien como el catálogo anecdótico que divide y alinea, variándolos, los elementos de una prehumanidad; hay que descifrar estas escenas como se lee un jeroglífico. Lo que ocurre es que en la pintura holandesa evidentemente existen dos antropologías, tan bien separadas como las clases zoológicas de Linneo. No es casual que la palabra «clase» sirva para las dos nociones: está la clase de los patricios *(homo patricius)*, y la clase campesina *(homo paganicus)*, y cada clase agrupa a los humanos, no sólo de la misma condición social, sino también de la misma morfología.

Los campesinos de Van Ostade tienen rostros abortados, semicreados, informes; diríanse criaturas inacabadas, esbozos de hombres, algo inmovilizado en un estadio anterior de la genética humana. Ni siquiera los niños tienen edad ni sexo, se les nombra solamente por su talla. Como el mono se distingue del hombre, el campesino se distingue aquí del burgués, en la medida misma en que está desprovisto de los caracteres últimos de la humanidad, los de la persona. Esta subclase de hombres nunca ha sido plasmada frontalmente, ya que ello supondría que dispone al menos de una mirada: este privilegio está reservado al patricio o al bóvido, el ani-

mal tótem y nutricio de la nación holandesa. Estos campesinos, en la parte superior del cuerpo, sólo tienen un intento de rostro, la cara apenas está constituida, y la parte baja queda siempre devorada por una especie de inmersión, por el contrario, de desvío; es una prehumanidad indecisa que desborda el espacio a la manera de objetos dotados suplementariamente de un poder de embriaguez o de hilaridad.

Pongamos ahora enfrente al joven patricio, inmovilizado en su proposición de dios inactivo (sobre todo los de Verspronck). Es un ultrapersonaje, dotado de los signos extremos de la humanidad. Todo lo que en el rostro campesino se dejaba en un estado inacabado de creación, en el rostro patricio se lleva al grado último de la identidad. Esta clase zoológica de grandes burgueses holandeses posee una complexión peculiar: los cabellos castaños, los ojos del mismo color, quizá más bien ciruela, carnación asalmonada, nariz vigorosa, labios un poco rojos y blandos, todo un lado de sombra frágil en los puntos ofrecidos del rostro. Retratos de mujeres no hay o muy pocos, salvo como administradoras de asilos, contables de dinero y no de voluptuosidades. La mujer sólo aparece en su papel instrumental, como funcionaria de la caridad o guardiana de una economía doméstica. Es el hombre, y sólo el hombre, el que es humano. Y así, toda esa pintura holandesa, esas naturalezas muertas, esas marinas, esas escenas campesinas, esas administradoras, se coronan con una iconografía puramente masculina, cuya expresión obsesiva es el Cuadro de Corporación.

Las «Doelen» (las «Corporaciones») son tan numerosas que aquí evidentemente hay que olfatear el mito. Las Doelen son un poco como las Vírgenes italianas, los efebos griegos, los faraones egipcios o las fugas alemanas, un tema clásico que señala al artista los límites de

la naturaleza. Y del mismo modo que todas las vírgenes, todos los efebos, todos los faraones y todas las fugas se parecen un poco, todas las caras de Doelen son isomorfas. Una vez más, tenemos aquí la prueba de que el rostro es un signo social, que hay una posible historia de las caras, y que el producto más directo de la naturaleza también está sometido al devenir y a la significación, al igual que las instituciones mejor socializadas.

En los cuadros de corporaciones, hay algo que llama la atención: el gran tamaño de las cabezas, la luz, la verdad excesiva del rostro. El rostro se convierte en una especie de flor sobrealimentada, llevada a su perfección por medio de un *forcing* hábil y consciente. Todos estos rostros están tratados como unidad de una misma especie vegetal, combinando el parecido genérico y la identidad del individuo. Son grandes flores carnosas (en Hals) o nebulosas color leonado (en Rembrandt), pero esa universalidad no tiene nada que ver con la glabra neutralidad de los rostros primitivos, enteramente disponibles, dispuestos a recibir los signos del alma, y no los de la persona: dolor, alegría, devoción o compasión, toda una iconografía desencarnada de las pasiones. La semejanza de las cabezas medievales es de orden ontológico, la de los rostros de Doelen es de orden genésico. Una clase social, definida sin ambigüedad por su economía, puesto que es precisamente la unidad de la función comerciante la que justifica estos cuadros de corporaciones, se presenta aquí bajo su aspecto antropológico, y este aspecto no depende de los caracteres secundarios de la fisonomía: no es por su seriedad o por su aire práctico por lo que se parecen estas cabezas, contrariamente a lo que ocurre en los retratos del realismo socialista, por ejemplo, que unifican la representación de los obreros bajo un mismo signo de virilidad y de tensión (procedimiento idéntico al de un arte primitivo). La matriz del

rostro humano no es aquí de orden ético, sino de orden carnal, está hecha no de una comunidad de intenciones, sino de una identidad de sangre y de alimentos, se forma al término de una larga sedimentación que ha acumulado en el interior de una clase todos los caracteres de la particularidad social: edad, complexión, morfología, arrugas, venillas idénticas, es el orden mismo de la biología el que retira la casta patricia de la materia usual (cosas, campesinos, paisajes) y la encierra en su autoridad.

Completamente identificados por su herencia social, esos rostros holandeses no se ven empeñados en ninguna de esas aventuras viscerales que transforman las caras y exponen un cuerpo en su desamparo de un minuto. ¿Qué van a hacer con el tiempo de las pasiones? Tienen el de la biología; su carne, para existir, no necesita esperar ni soportar el acontecimiento; la sangre es la que la ha hecho ser e imponerse; la pasión sería inútil, no añadiría nada a la existencia. Veamos la excepción: el David de Rembrandt no llora, se cubre a medias la cabeza con un cortinaje; cerrar los párpados es cerrar el mundo, y en toda la pintura holandesa no hay escena más aberrante. Lo que ocurre es que aquí el hombre está dotado de una cualidad adjetiva, pasa del ser al tener, vuelve a una humanidad víctima de otra cosa. Una vez la pintura ha sido previamente desencarnada —es decir, observada desde una zona situada más acá de sus reglas técnicas o estéticas—, no hay ninguna diferencia entre una pietà llorosa del siglo XV y un Lenin combativo de la imaginería soviética; tanto en un caso como en otro, lo que se nos presenta es un atributo, no una identidad. Exactamente lo contrario del pequeño cosmos holandés, en el que los objetos sólo existen por sus cualidades, mientras que el hombre, y sólo el hombre, posee la existencia totalmente desnuda. Mundo sustantivo

del hombre, mundo adjetivo de las cosas, tal es el orden de una creación orientada hacia la felicidad.

¿Qué es pues lo que caracteriza a estos hombres en la cumbre de su imperio? El *numen*. Ya es sabido que el *numen* antiguo era ese sencillo gesto por medio del cual la divinidad manifestaba su decisión, disponiendo del destino humano por una especie de infralenguaje hecho de una pura demostración. La omnipotencia no habla (quizá porque no piensa), se contenta con el gesto, e incluso con un semigesto, con una intención de gesto, inmediatamente absorbido en la serenidad perezosa del Amo. El prototipo moderno del *numen* podría ser esa tensión contenida, mezcla de cansancio y de confianza, con que el Dios de Miguel Ángel se separa de Adán, después de haberle creado, y con un gesto en suspenso le asigna su próxima humanidad. Cada vez que la clase de los Amos está representada, debe necesariamente exponer su *numen*, sin lo cual la pintura no sería inteligible. Véase la hagiografía imperial: en ella, Napoleón es un personaje puramente numinoso, irreal por la convención misma de su gesto. En primer lugar, este gesto existe siempre: la aparición del Emperador nunca es gratuita: señala o significa u obra. Pero este gesto no tiene nada de humano; no es el del obrero, el del *homo faber*, cuyo movimiento completamente usual va hasta el fin de sí mismo en la búsqueda de su propio efecto; es un gesto inmovilizado en el momento menos estable de su trayectoria; es la idea del poder, no su espesor, lo que queda así eternizado. La mano que se levanta un poco o se apoya blandamente, la suspensión misma del movimiento, producen la fantasmagoría de un poder ajeno al hombre. El gesto crea, no realiza, y por consiguiente, su esbozo importa más que su trayectoria. Véase la batalla de Eylau (la pintura que más necesita ser desenmascarada): qué diferencia de densidad entre los gestos exce-

sivos de los simples humanos, aquí gritando, más lejos rodeando el cuerpo de un herido con dos brazos fuertemente anudados, allá caracoleando con énfasis, y el empaste céreo del Emperador-Dios, rodeado de un aire inmóvil, levantando una mano grávida de todas las significaciones simultáneas, designando todo y nada, creando con una blandura terrible un porvenir de actos desconocidos. En este cuadro ejemplar podemos ver la forma misma que constituye el *numen*: *significa* el movimiento infinito, y al mismo tiempo no lo realiza, eternizando sólo la idea del poder, y no su pasta misma. Es un gesto embalsamado, un gesto detenido en lo más frágil de su fatiga, imponiendo al hombre que lo contempla y lo sufre, la plenitud de un poder inteligible.

Naturalmente, estos mercaderes, estos burgueses holandeses, reunidos en banquetes o congregados en torno a una mesa para hacer sus cuentas, esta clase, a un tiempo zoológica y social, carece de *numen* guerrero. ¿Con qué impone pues su irrealidad? Con la mirada. Aquí el *numen* es la mirada, ella es la que turba, intimida y hace del hombre el término último de un problema. ¿Se ha pensado en lo que ocurre cuando un retrato nos mira de frente? Sin duda ésta no es una particularidad holandesa. Pero aquí la mirada es colectiva; estos hombres, incluso estos administradores, virilizados por la edad y la función, todos estos patricios dirigen hacia nosotros su rostro liso y desnudo. Se han reunido, más que para contar sus monedas —que apenas cuentan, a pesar de la mesa, el registro y el cartucho de oro— o para comer las vituallas —a pesar de la abundancia—, para mirarnos y manifestarnos así una existencia y una autoridad, más allá de las cuales ya no nos es posible remontarnos. Su mirada es su prueba y es la nuestra. Veamos los pañeros de Rembrandt: uno de ellos incluso se levanta para mirarnos mejor. Pasamos al estado de relación, se nos de-

fine como elemento de una humanidad destinada a participar en un *numen*, que procede por fin del hombre, y no del dios. Esta mirada sin tristeza y sin crueldad, esta mirada sin adjetivo y que no es más que plenamente mirada, no nos juzga ni nos llama; nos sitúa, nos implica, nos hace existir. Pero este gesto creador no tiene fin; nacemos en el infinito, se nos mantiene, se nos lleva al final de un movimiento que no es más que origen y aparece en un estado eterno de suspensión. Dios, el Emperador, tenían el poder de la mano, el hombre tiene la mirada. *Una mirada que dura* es toda la historia conducida a la grandeza de su propio misterio.

Debido a que la mirada de los *Doelen* instituye un último *suspenso* de la historia, presente en la cima de la felicidad social, la pintura holandesa no se sacia, y su carácter de clase se remata a pesar de todo con algo que pertenece también a los demás hombres. ¿Qué ocurre cuando los hombres son felices solos? ¿Qué queda entonces del hombre? Los *Doelen* responden: queda una mirada. En este mundo patricio totalmente feliz, dueño absoluto de la materia y visiblemente desembarazado de Dios, la mirada hace surgir un interrogante propiamente humano y propone una reserva infinita de la historia. En estos *Doelen* holandeses hay exactamente lo contrario de un arte realista. Miremos bien el Estudio de Courbet; es toda una alegoría: encerrado en una habitación, el pintor pinta un paisaje que no ve, volviendo la espalda a su modelo (desnudo) que le mira pintar. Es decir, que el pintor se instala en un espacio vaciado prudentemente de toda mirada que no sea la suya. Ahora bien, todo arte que sólo tenga dos dimensiones, la de la obra y la del espectador, sólo puede crear una *platitude*,[1]

1. En el doble sentido de la vulgaridad y de la cosa plana, sin relieve. *(N. del t.)*

puesto que no es más que la captación de un espectáculo-vitrina por un pintor-mirón. La profundidad sólo nace en el momento en que el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre y comienza a mirarle.

1953, *Lettres Nouvelles*.[2]

2. La fecha que sigue a cada texto es la fecha de redacción, no de publicación.

LITERATURA OBJETIVA

> OBJECTIF, IVE (adj.): *Terme d'optique. Verre objectif, le verre d'une lunette destiné à être tourné du côté de l'objet qu'on veut voir* (Littré).

En la fachada de la estación de Montparnasse, hay actualmente un gran letrero con luces de neón, «Kilométricos», varias de cuyas letras suelen estar apagadas. Sería un buen objeto para Robbe-Grillet, un objeto que le gustaría, este material dotado de puntos averiados, que pueden misteriosamente cambiar de lugar, de un día para otro.[1]

Los objetos de este tipo, muy elaborados y parcialmente inestables, son numerosos en la obra de Robbe-Grillet. En general, son objetos extraídos del decorado urbano (planos municipales, rótulos profesionales, avisos postales, señales de circulación, verjas de jardines, suelos de puentes), o del decorado cotidiano (gafas, interruptores, gomas, cafeteras, maniquíes de modista,

1. A propósito de A. Robbe-Grillet: *Les Gommes* (Éd. de Minuit, 1953), trad. esp. *La doble muerte del profesor Dupont* (Seix Barral, 1956) y *Trois Visions réfléchies* (Nouvelle N. R. F., abril 1954).

bocadillos prefabricados). Los objetos «naturales» son escasos (árboles de la *Troisième Vision réfléchie*, brazo de mar del *Chemin du Retour*),[2] por otra parte sustraídos inmediatamente a la naturaleza y al hombre, para constituirse ante todo como soportes de una reflexión «óptica».

Todos estos objetos se describen con una minuciosidad, en apariencia poco proporcionada a su carácter, sino insignificante, al menos puramente funcional. En Robbe-Grillet, la descripción siempre es antológica: capta el objeto como ante un espejo, y lo constituye ante nosotros en espectáculo, es decir que se le concede el derecho a ocupar nuestro tiempo, sin preocuparse por las llamadas que la dialéctica del relato puede dirigir a ese objeto indiscreto. El objeto permanece ahí, tiene la misma libertad de exhibición que un retrato balzaquiano, pero careciendo de su necesidad psicológica. Otra característica de esta descripción: nunca es alusiva, lo dice todo, no busca, en el conjunto de las líneas y de las sustancias, un determinado atributo destinado a significar económicamente la naturaleza entera del objeto (Racine: «En el *desierto* Oriente, cuál no sería mi tedio», o Hugo: «Londres, un rumor bajo un humo»). El estilo de Robbe-Grillet carece de coartada, de espesor y de profundidad: permanece en la superficie del objeto y la recorre por igual, sin conceder privilegios a tal o cual de sus cualidades: es pues exactamente lo contrario de un estilo poético. Aquí la palabra no explota, no hurga, no tiene por función aparecer completamente armada frente al objeto para buscar en el corazón de su sustancia un nombre ambiguo que la resuma: el lenguaje aquí no es violación de un abismo, sino aplicación por igual a una superficie, está destinado a «pintar» el objeto, es

2. Texto extraído de *Le Voyeur*, entonces inédito.

decir, a acariciarlo, a depositar poco a poco, a lo largo de su espacio, toda una cadena de nombres progresivos, ninguno de los cuales debe agotarlo.

Aquí hay que tener muy en cuenta que, en Robbe-Grillet, la minuciosidad de la descripción no tiene nada que ver con la aplicación artesana del novelista verista. El realismo tradicional adiciona cualidades en función de un juicio implícito: sus objetos tienen formas, pero también olores, propiedades táctiles, recuerdos, analogías, en una palabra, hierven de significados; tienen mil modos de ser percibidos, y nunca impunemente, puesto que suscitan un movimiento humano de repulsión o de apetito. Frente a este sincretismo sensorial, a un tiempo anárquico y orientado, Robbe-Grillet impone un orden único de captación: la vista. El objeto aquí ya no es un centro de correspondencias, una multitud de sensaciones y de símbolos: es solamente una resistencia óptica.

Esta promoción de lo visual implica singulares consecuencias: la primera de ellas, que el objeto de Robbe-Grillet no está compuesto en profundidad; no protege un corazón bajo su superficie (y la función tradicional del literato hasta ahora ha sido la de ver, tras la superficie, el secreto de los objetos); no, aquí el objeto no existe más allá de su fenómeno; no es doble, alegórico; ni siquiera puede decirse que sea opaco, ya que ello equivaldría a volver a una naturaleza dualista. La minuciosidad con que Robbe-Grillet describe el objeto no tiene nada de un acercamiento tendencial; funda por completo el objeto, de modo que una vez descrita su apariencia, quede agotado; si el autor lo abandona, no es por sumisión a una medida retórica, sino porque el objeto no tiene más resistencia que la de sus superficies, y una vez recorridas éstas, el lenguaje debe retirarse de un asedio que sólo podría ser ajeno al objeto y perteneciente al or-

den de la poesía o de la elocuencia. El silencio de Robbe-Grillet sobre el corazón romántico de las cosas no es un silencio alusivo o sacral, sino un silencio que funda irremisiblemente el límite del objeto, no su más allá: este cuarto de tomate puesto sobre un bocadillo de cafetería y descrito según el método de Robbe-Grillet constituye un objeto sin herencia, sin relaciones y sin referencias, un objeto testarudo, rigurosamente encerrado en el orden de sus partículas, que sólo se sugiere a sí mismo, que no arrastra a su lector hasta *otro lugar* funcional o sustancial. «La condición del hombre es estar ahí.» Robbe-Grillet recordaba esta frase de Heidegger a propósito de *Esperando a Godot*. Pues bien, también los objetos de Robbe-Grillet están hechos para estar ahí. Todo el arte del autor consiste en dar al objeto un «estar ahí» y en arrebatarle un «ser algo».

O sea que el objeto de Robbe-Grillet no tiene ni función ni sustancia. O, más exactamente, una y otra son absorbidas por la naturaleza óptica del objeto. Para la función, he aquí un ejemplo: la cena de Dupont está preparada: jamón. Éste sería al menos el signo suficiente de la función alimenticia. Pero Robbe-Grillet dice: «Sobre la mesa de la cocina hay tres delgadas lonjas de jamón extendidas en un plato blanco.» La función queda aquí traidoramente desbordada por la existencia misma del objeto: la delgadez, el hecho de estar extendidas las lonjas, el color, crean ya mucho más que un alimento, un espacio complejo; y si el objeto es aquí función de algo, no es de su destino natural (ser comido), sino de un itinerario visual, el del asesino, cuyo andar es un paso de objeto en objeto, de superficie en superficie. De hecho el objeto ostenta un poder de mixtificación: su naturaleza tecnológica, por decirlo así, siempre es inmediatamente aparente, los bocadillos son alimentos, las gomas, instrumentos para borrar, y los

puentes, materiales que permiten pasar de un lado a otro; el objeto nunca es insólito, forma parte, a título de función evidente, de un decorado urbano o cotidiano. Pero la descripción se empeña en ir más allá: en el momento en que esperamos que cese, una vez agotada la utensilidad del objeto, se *sostiene* a la manera de un punto de órgano ligeramente intempestivo, y transforma el utensilio en espacio: su función sólo era ilusoria, lo real es su recorrido óptico: su humanidad comienza más allá de su uso.

La misma desviación singular se produce en la sustancia. Hay que recordar aquí que la «cinestesia» de la materia se halla en el fondo de toda sensibilidad romántica (en el sentido más amplio del término). Jean-Pierre Richard lo ha demostrado en el caso de Flaubert, y en el de otros escritores del siglo XIX, en un ensayo que aparecerá en breve.[3] En el escritor romántico, es posible establecer una temática de la sustancia, precisamente en la medida en que, para él, el objeto no es óptico, sino táctil, arrastrando así a su lector a una experiencia visceral de la materia (apetito o náusea). Por el contrario, en Robbe-Grillet, la promoción de lo visual, el sacrificio de todos los atributos del objeto a su existencia «superficial» (anotemos de pasada el descrédito tradicionalmente vinculado a este modo de visión) suprime todo compromiso humoral con respecto al objeto. La vista no produce movimientos existenciales más que en la medida en que puede reducirse a actos de palpación, de manducación o de ocultación. Ahora bien, Robbe-Grillet no permite nunca un desbordamiento de lo óptico por lo visceral, corta implacablemente lo visual de las vinculaciones que lo amplían.

3. *Littérature et sensation* (Éd. du Seuil, 1954).

En la obra de Robbe-Grillet no veo más que una sola metáfora, es decir, un solo adjetivo de sustancia, aplicado además al único objeto psicoanalítico de su colección: la suavidad de las gomas («Quisiera una goma muy suave»). Aparte de esta cualificación táctil, designada por la gratitud misteriosa del objeto, que da su título al libro como un escándalo o un enigma, en Robbe-Grillet no hay temática, ya que la aprehensión óptica, que reina en todas partes excepto aquí, no puede fundar ni correspondencias ni reducciones, sino tan sólo simetrías.

Por medio de esta utilización tiránica de la vista, Robbe-Grillet se propone sin duda asesinar el objeto clásico. La tarea es difícil, pues, sin acabar de darnos cuenta, vivimos literariamente en una familiaridad del mundo que es de orden orgánico y no visual. La primera operación, en este hábil asesinato, consiste en aislar los objetos, en retirarlos de su función y de nuestra biología. Robbe-Grillet no les deja más que vínculos *superficiales* de situación y de espacio, les arrebata toda posibilidad de metáfora, los corta de esa red de formas o de estados analógicos que siempre ha sido considerada como el campo privilegiado del poeta (y ya sabemos cómo el mito del «poder» poético ha contaminado todos los órdenes de la creación literaria).

Pero lo que cuesta más de matar en el objeto clásico es la tentación del adjetivo singular y global (gestaltista, podríamos decir), que logra anudar todos los vínculos metafísicos del objeto *(En el desierto Oriente)*. Lo que Robbe-Grillet aspira a destruir es pues el adjetivo: en él la cualificación sólo es espacial, situacional, en ningún caso analógica. Si hubiera que trasladar esta oposición a la pintura (con las reservas que impone este tipo de comparaciones) podríamos dar como ejemplo de objeto clásico una naturaleza muerta holandesa, en

la que la minuciosidad de los detalles queda enteramente subyugada por una cualidad dominante que transforma todos los materiales de la visión en una sensación única, de orden visceral: el *brillo*, por ejemplo, es el objetivo manifiesto de todas las composiciones de ostras, de vasos, de vino y de metal, tan numerosas en el arte holandés. Esta pintura trata de dotar al objeto de una película adjetiva: este color claro y transparente, mitad visual, mitad sustancial, es el que ingerimos gracias a una especie de sexto sentido, cinestésico, y ya no superficial. Como si el pintor lograra nombrar el objeto con un nombre cálido, con un nombre-vértigo, que nos engulle, que nos arrastra en su continuidad y nos compromete en la capa homogénea de una materia ideal, hecha de cualidades superlativas de todas las materias posibles. Ahí es donde reside el secreto de la admirable retórica baudelairiana, en la que cada nombre, procedente de los órdenes más diversos, deposita su tributo de sensaciones ideales en una percepción ecuménica y como radiante de la materia (*Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre, les métaux inconnus, les perles de la mer...*).[4]

Por el contrario, la descripción de Robbe-Grillet está emparentada con la pintura moderna (en el sentido más amplio del término), en la medida en que ésta ha abandonado la cualificación sustancial del espacio para proponer una lectura simultánea de los planos figurativos, y devolver al objeto su «delgadez esencial». Robbe-Grillet destruye en el objeto su primacía, porque ésta le estorba en su objetivo capital, que es insertar el objeto en una dialéctica del espacio. Por otra parte, este espacio quizá no sea euclidiano: la minuciosidad que se

4. Mas las joyas perdidas de la antigua Palmira, los ignotos metales y las perlas del mar...

dedica a situar el objeto por una especie de proliferación de los planos, a encontrar en la elasticidad de nuestra vista un punto singularmente frágil de resistencia, no tiene nada que ver con la preocupación clásica por nombrar las direcciones del cuadro.

Hay que recordar que en la descripción clásica, el cuadro es siempre espectáculo, es un lugar inmóvil, fijado para la eternidad: el espectador (o el lector) ha delegado en el pintor para que circule en torno al objeto, para que explore con una mirada móvil sus sombras y su «prospect» —su aspecto— (según la expresión de Poussin), para que le dé la simultaneidad de todos los acercamientos posibles. De ahí la supremacía imaginaria de las «situaciones» del espectador (expresada por medio del nominalismo de las orientaciones: «a la derecha... a la izquierda... en primer plano... al fondo... »). Por el contrario, la descripción moderna, al menos la de la pintura, fija al espectador en su lugar y desencaja el espectáculo, lo ajusta en varios tiempos a su visión; como ya ha sido observado, los lienzos modernos salen de la pared, se acercan al espectador, lo oprimen con un espacio agresivo: el cuadro ya no es «prospect», sino «proyecto» (podríamos decir). Éste es exactamente el efecto de las descripciones de Robbe-Grillet: se disparan especialmente, el objeto se suelta sin perder por ello la traza de sus primeras posiciones, se hace profundo sin dejar de ser plano. Reconocemos aquí la revolución profunda que el cine ha operado en los reflejos de la visión.

Robbe-Grillet ha tenido la coquetería de dar en *Les Gommes* una escena en la que se describen ejemplarmente las relaciones del hombre y del nuevo espacio. Bona está sentado en el centro de una habitación desnuda y vacía, y describe el campo espacial que tiene ante los ojos: este campo, que incluye hasta el cristal, detrás del cual se define un horizonte de tejados, se

mueve ante el hombre inmóvil, el espacio se «deseuclidiza» (perdónese este barbarismo necesario) en el mismo lugar. Robbe-Grillet ha reproducido aquí las condiciones experimentales de la visión cinematográfica: la habitación, cubiforme, es la sala; la desnudez es su oscuridad, necesaria a la emergencia de la mirada inmóvil; y el cristal es la pantalla, a un tiempo plana y abierta a todas las dimensiones del movimiento, incluso a la del tiempo.

Sólo que, de ordinario, todo ello no se presenta tal cual: el aparato descriptivo de Robbe-Grillet es en parte un aparato mixtificador. Nos lo demuestra la aparente minuciosidad con que dispone los elementos del cuadro según una orientación clásica del espectador ficticio. Como todo escritor tradicional, Robbe-Grillet multiplica los «a la derecha» y los «a la izquierda», cuya función motriz acabamos de ver en la composición clásica. Ahora bien, de hecho, estos términos, puramente adverbiales, no describen nada: lingüísticamente son órdenes gestuales, no tienen más espesor que un mensaje cibernético. Tal vez haya sido un gran engaño de la retórica clásica el creer que la orientación verbal del cuadro pudiera tener cualquier poder de sugestión o de representación: literariamente, es decir, fuera de un orden operatorio, estas nociones son intercambiables, es decir, literalmente inútiles: no tenían otra razón de ser que la de justificar la movilidad ideal del espectador.

Si Robbe-Grillet las utiliza, con la lentitud de un buen artesano, es a título de escarnio del espacio clásico, es para dispersar la concreción de la sustancia, volatizarla bajo la presión de un espacio superconstruido. Las múltiples precisiones de Robbe-Grillet, su obsesión por la topografía, todo este aparato designador, tiene por objeto destruir la unidad del objeto, situándolo exageradamente, de modo que, en primer lugar, la sus-

tancia quede ahogada bajo la multitud de las líneas y de las orientaciones, y, luego, el abuso de los planos, dotados sin embargo de denominaciones clásicas, termine por hacer estallar el espacio tradicional, a fin de sustituirlo por un nuevo espacio, provisto, como veremos dentro de un instante, de una profundidad temporal.

En síntesis, las operaciones descriptivas de Robbe-Grillet pueden resumirse así: destruir a Baudelaire utilizando irrisoriamente a Lamartine, y al mismo tiempo, por supuesto, destruir a Lamartine. (Esta comparación no es gratuita, si estamos dispuestos a admitir que nuestra «sensibilidad» literaria está enteramente educada, por reflejos ancestrales, según una visión «lamartiniana» del espacio.) Los análisis de Robbe-Grillet, minuciosos, pacientes hasta el punto de parecer estar parodiando a Balzac o a Flaubert por su ultraprecisión, corren sin cesar el objeto, atacan esa película objetiva que el arte clásico deposita sobre un cuadro para llevar a su lector a la euforia de una unidad restituida. El objeto clásico segrega fatalmente su adjetivo (el brillo holandés, el desierto raciniano, la materia superlativa de Baudelaire): Robbe-Grillet denuncia esa fatalidad, su análisis es una operación anticoagulante: hay que destruir a toda costa el caparazón del objeto, mantenerlo abierto, disponible a su nueva dimensión: el tiempo.

Para captar la naturaleza temporal del objeto en Robbe-Grillet, hay que observar las mutaciones que le hace sufrir, y también aquí oponer la naturaleza revolucionaria de su intento a las normas de la descripción clásica. Sin duda ésta ha sabido someter sus objetos a fuerzas de degradación. Pero, precisamente, era como si el objeto, constituido desde hacía largo tiempo en su espacio o su sustancia, encontrase ulteriormente una Necesidad bajada del empíreo; el Tiempo clásico no tiene otra imagen que la de un Destructor de perfección

(Cronos y su guadaña). En Balzac, en Flaubert, en Baudelaire, hasta en Proust (pero de un modo inverso), el objeto es portador de un melodrama; se degrada, desaparece o recobra una gloria última, participa en suma de una verdadera escatología de la materia. Podría decirse que el objeto clásico nunca ha sido más que el arquetipo de su propia ruina, lo cual equivale a oponer a la esencia espacial del objeto, un Tiempo ulterior (es decir, exterior) que funciona como un destino y no como una dimensión interna.

El tiempo clásico sólo se encuentra con el objeto para serle catastrófico o delicuescencia. Robbe-Grillet da a sus objetos un tipo de mutabilidad completamente distinta. Ésta es una mutabilidad cuyo proceso es invisible: un objeto, descrito por primera vez en un momento de la continuidad novelesca, reaparece más tarde dotado de una diferencia apenas perceptible. Esta diferencia es de orden espacial, situacional (por ejemplo, lo que estaba a la derecha, se encuentra a la izquierda). El tiempo desencaja el espacio y constituye el objeto como una sucesión de cortes que coinciden casi completamente unos con otros: y en este «casi» espacial reside la dimensión temporal del objeto. Se trata pues de un tipo de variación semejante a la que, de un modo muy tosco, encontramos en el movimiento de las placas de una linterna mágica o de las tiras de historietas gráficas.

Ahora podemos comprender la razón profunda por la que Robbe-Grillet siempre ha restituido el objeto de un modo puramente óptico: la vista es el único sentido en el que la continuidad es adición de campos minúsculos pero enteros: el espacio sólo puede admitir variaciones *completas*: el hombre nunca participa visualmente en el proceso interno de una degradación: incluso desmenuzada hasta el extremo, sólo ve sus efectos. La institución óptica del objeto es pues la única ca-

paz de comprender en el objeto un tiempo *olvidado*, captado por sus efectos, no por su duración, es decir, privado de patetismo.

Todo el esfuerzo de Robbe-Grillet consiste pues en inventar en el objeto un espacio dotado anticipadamente de sus puntos de mutación, de modo que el objeto, más que degradarse, se desencaje. Para volver al ejemplo del comienzo, la inscripción de neón en la estación de Montparnasse sería un buen objeto para Robbe-Grillet en la medida en que el complejo propuesto es aquí de orden puramente óptico, hecho de un determinado número de *emplazamientos*, que sólo tienen libertad para abolirse o para intercambiarse. Por otra parte, también es igualmente posible imaginar objetos antipáticos al método de Robbe-Grillet: por ejemplo, el terrón de azúcar empapado en agua, que se va fundiendo gradualmente (que los geógrafos han utilizado como imagen del relieve kárstico): aquí la trabazón misma de la degradación sería intolerable para el propósito de Robbe-Grillet, puesto que restituye un tiempo amenazador y una materia contagiosa. Por el contrario, los objetos de Robbe-Grillet no corrompen nunca, mixtifican o desaparecen: aquí el tiempo nunca es degradación o cataclismo, sino tan sólo intercambio de lugar u ocultación de elementos.

Como ha indicado Robbe-Grillet en sus *Visions réfléchies*, los accidentes de la reflexividad son los que mejor manifiestan este género de ruptura: basta con imaginar que los cambios inmóviles de orientación producidos por la reflexión especular se descomponen y dispersan a lo largo de una duración, para obtener el arte mismo de Robbe-Grillet. Pero es evidente que la inserción virtual del tiempo en la visión del objeto es ambigua: los objetos de Robbe-Grillet tienen una dimensión temporal, pero lo que poseen no es el tiempo

clásico: es un tiempo insólito, un tiempo *para nada.* Puede decirse que Robbe-Grillet ha devuelto el tiempo al objeto: pero sería mucho más exacto decir que le ha devuelto un tiempo litótico, o, más paradójicamente pero con mucha mayor precisión aún: el movimiento menos el tiempo.

Aunque aquí no se trata de abordar el análisis argumentativo de *Les Gommes*, a pesar de todo hay que recordar que este libro es la historia de un tiempo circular, que se anula en cierto modo a sí mismo después de haber arrastrado a hombres y objetos en un itinerario al mal del cual los deja, *con pocas cosas de diferencia*, en el mismo estado que al principio. Todo ocurre como si la historia entera se reflejara en un espejo que dejara a la izquierda lo que está a la derecha, y viceversa, de modo que la mutación de la «intriga» no es más que un reflejo de espejo extendido en un tiempo de veinticuatro horas. Naturalmente, para que la recomposición sea significativa, es preciso que el punto de arranque sea singular. De ahí, un argumento de apariencia policíaca, en el que las *pocas cosas de diferencia* de la visión especular es la mutación de identidad de un cadáver.

Vemos cómo el argumento mismo de *Les Gommes* no hace más que plantear en grande este mismo tiempo ovoide (u olvidado) que Robbe-Grillet ha introducido en sus objetos. Esto es lo que podría llamarse el *tiempo-del-espejo*, el tiempo especular. La demostración es aún más flagrante en *Le Chemin du Retour*, donde el tiempo sideral, el de una marea, al modificar el contorno terrestre de un brazo de mar, representa el gesto mismo que hace suceder al objeto directo su visión reflejada y enlaza una con otra. La marea modifica el campo visual del paseante, exactamente como la reflexión invierte la orientación de un espacio. Sólo que, mientras la marea sube, el paseante está en la isla, ausente de la duración

misma de la mutación, y el tiempo queda entre paréntesis. Este retiro intermitente es en definitiva el acto central de las experiencias de Robbe-Grillet: retirar al hombre de la *fabricación* o del devenir de los objetos, y desorientar en fin el mundo en su superficie.

El intento de Robbe-Grillet es decisivo en la medida en que afecta al material de la literatura que gozaba aún de un privilegio clásico completo: el objeto. No porque no haya habido escritores contemporáneos que se hayan ocupado de él, y de un modo muy interesante: pensemos sobre todo en Ponge y en Jean Cayrol. Pero el método de Robbe-Grillet tiene algo de más experimental, apunta a un replanteamiento exhaustivo del objeto, excluyendo toda derivación lírica. Para encontrar un paralelo a semejante plenitud de tratamiento, hay que dirigirse a la pintura moderna, y observar el tormento de una destrucción racional del objeto clásico. La importancia de Robbe-Grillet consiste en su ataque al último bastión del arte escrito tradicional: la organización del espacio literario. Su tentativa es tan importante como la del surrealismo ante la racionalidad, o la del teatro de vanguardia (Beckett, Ionesco, Adamov) ante el movimiento escénico burgués.

Sólo que su solución no debe nada a estos combates correspondientes: su destrucción del espacio clásico no es ni onírica ni irracional, sino que se funda más bien en la idea de una nueva estructura de la materia y del movimiento: su fondo analógico no es ni el universo freudiano, ni el universo newtoniano; habría que pensar más bien en un complejo mental inspirado en ciencias y artes contemporáneas, tales como la nueva física y el cine. Todo esto sólo puede indicarse de un modo muy tosco, pues, en esta cuestión, como en tantas otras, carecemos de una historia de las formas.

Y como carecemos también de una estética de la

novela (es decir, de una historia de su institución por el escritor), sólo podemos situar aproximadamente el lugar de Robbe-Grillet en la evolución de la novela. También aquí hay que recordar el fondo tradicional sobre el que se yergue el intento de Robbe-Grillet: una novela secularmente fundada como experiencia de una profundidad: profundidad social con Balzac y Zola, «psicológica» con Flaubert, memorial con Proust, la novela ha determinado su campo siempre al nivel de una interioridad del hombre o de la sociedad; a lo cual correspondía en el novelista una misión de excavación y de extracción. Esta función endoscópica, sostenida por el mito concomitante de la esencia humana, siempre ha sido tan natural a la novela, que se siente uno tentado a definir su ejercicio (creación o consumo) como un goce del abismo.

El intento de Robbe-Grillet (y de algunos de sus contemporáneos: Cayrol y Pinget, por ejemplo, pero de un modo totalmente distinto), aspira a fundar la novela en superficie: la interioridad se pone entre paréntesis, los objetos, los espacios y la circulación del hombre de unos a otros, quedan promovidos a la categoría de sujetos. La novela se convierte en experiencia directa de lo que rodea al hombre, sin que este hombre pueda valerse de una psicología, de una metafísica o de un psicoanálisis para abordar el medio objetivo que descubre. La novela aquí ya no es de orden infernal, sino terrestre: enseña a mirar el mundo, no ya con los ojos del confesor, del médico o de Dios, hipóstasis todas significativas del novelista clásico, sino con los de un hombre que anda por la ciudad sin más horizonte que el espectáculo, sin otra facultad que la que poseen sus propios ojos.

1954, *Critique.*

EL TEATRO DE BAUDELAIRE

El interés del teatro baudelairiano[1] no estriba en su contenido dramático, sino en su condición veleidosa: es decir, que en este caso la función del crítico no consiste en abordar estos esbozos para obtener de ellos la imagen de un teatro consumado, sino, por el contrario, en detectar en ellos la vocación de su fracaso. Sería inútil —y probablemente cruel para la memoria de Baudelaire— imaginar el teatro que estos gérmenes hubiesen

1. Conocemos de Baudelaire cuatro proyectos teatrales. El primero, *Ideolus* (o *Manoel*), es un drama inacabado en alejandrinos, escrito hacia 1843 (cuando Baudelaire tenía veintidós años), en colaboración con Ernest Praron. Los tres proyectos restantes son guiones: *La Fin de Don Juan* no es más que un inicio de argumento; *Le Marquis du 1er Houzards* es una especie de drama histórico: en él Baudelaire quería llevar a la escena el caso de un hijo de emigrado, Wolfgang de Cadolles, dividido entre las ideas de su ambiente y su entusiasmo por el Emperador. *L'Ivrogne*, el más baudelairiano de estos guiones, es la historia de un crimen: un obrero, borracho y holgazán, mata a su mujer arrojándola a un pozo que llena de adoquines; el drama debía desarrollar la situación indicada en el poema de las *Flores del Mal*, *Le Vin de l'Assassin*. Los proyectos teatrales de Baudelaire se han publicado en la edición Crépet, en la de Pléiade, y en las *Œuvres complètes* de Baudelaire, en el Club du Meilleur Livre, edición de la que procede esta presentación (Colección *Nombre d'Or*, t. I, pp. 1077 a 1088).

podido producir; no lo es interrogarse acerca de los motivos que retuvieron a Baudelaire en ese estado de creación imperfecta, tan alejado de la estética de las *Flores del Mal.* Hoy sabemos bien, gracias a Sartre, que en todo escritor, incluso lo que tiene el carácter de no consumado, es una elección, y que haber imaginado un teatro sin llegar a escribirlo es para Baudelaire una forma significativa de su destino.

Para comprender el teatro baudelairiano es preciso tener en cuenta una noción, la de la teatralidad. ¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias. Por el contrario, hay algo que llama inmediatamente la atención en los tres guiones de Baudelaire que conocemos (concedo poco crédito a *Ideolus,* obra apenas baudelairiana): el hecho de que los guiones sean puramente narrativos, con una teatralidad, incluso virtual, muy débil.

No hay que dejarse engañar por algunas acotaciones ingenuas de Baudelaire, tales como: «puesta en escena muy activa, agitada, una gran pompa militar, decorados de efecto poético, estatua fantástica, trajes variados de los pueblos», etc. Esta preocupación por lo exterior, manifestada esporádicamente, como un remordimiento apresurado, no representa ninguna teatralidad profun-

da. Muy al contrario, es la generalidad misma de la impresión baudelairiana la que es ajena al teatro. Baudelaire, aquí como en otros pasajes, es demasiado inteligente, él mismo sustituye anticipadamente el objeto por su concepto, el merendero de *L'Ivrogne*, por la idea, la «atmósfera» del merendero, la materialidad de las banderas o de los uniformes, por el concepto puro de pompa militar. Paradójicamente, nada más revelador de la impotencia para el teatro que ese carácter total, y como romántico, exótico al menos, de la visión. Cada vez que Baudelaire alude a la puesta en escena, ingenuamente la ve con ojos de espectador, es decir, realizada, estática, completamente limpia, dispuesta como un plato bien preparado, y presentando una mentira lisa que ha tenido tiempo de hacer desaparecer las huellas de su artificio. El «color de crimen», necesario por ejemplo en el último acto de *L'Ivrogne*, es una verdad de crítico, no de dramaturgo. En su primer movimiento, la puesta en escena sólo puede basarse en la pluralidad y la literalidad de los objetos. Baudelaire sólo concibe las cosas del teatro como acompañadas de su doble sueño, como dotadas de una espiritualidad suficientemente vaporosa como para unificarlas mejor y mejor alejarlas. Ahora bien, nada más contrario a la dramaturgia que el sueño, ya que los gérmenes del verdadero teatro son siempre movimientos elementales de aprehensión o de alejamiento: lo super real de los objetos de teatro es de orden sensorial, no onírico.

No es pues cuando habla de puesta en escena cuando Baudelaire se halla más cerca de un teatro concreto. En él, lo que pertenece a una teatralidad auténtica es el sentimiento, el tormento mismo, podríamos decir, de la corporeidad turbadora del actor. Baudelaire propone aquí que el papel del hijo de Don Juan sea interpretado por una muchacha, allí que el héroe esté rodeado de be-

llas mujeres, todas encargadas de una función doméstica, en otro lugar que la esposa del borracho presente en su cuerpo mismo esa apariencia de modestia y de fragilidad, que atrae la violación y el asesinato. Porque para Baudelaire, el actor tiene que prostituirse («En un espectáculo, en un baile, cada cual goza de todos»): su venustidad no es pues sentida como un carácter episódico y decorativo (contrariamente a la puesta en escena «agitada», a los movimientos de gitanos, o a la atmósfera de los merenderos), es necesaria al teatro como manifestación de una categoría primera del universo baudelairiano: la artificialidad.

El cuerpo del actor es artificial, pero su duplicidad es profunda de un modo muy distinto al de los decorados pintados o de los falsos muebles del teatro; el maquillaje, la adopción de los gestos o de las entonaciones, la disponibilidad de un cuerpo expuesto, todo eso es artificial, pero no ficticio, y así enlaza con ese ligero exceso, de sabor exquisito, esencial, con el que Baudelaire definió el poder de los paraísos artificiales: el actor lleva en sí la ultraprecisión misma de un mundo excesivo, como el del hachís, en el que nada es inventado, pero en el que todo existe con una intensidad multiplicada. Así podemos adivinar que Baudelaire poseía el agudo sentido de la teatralidad más secreta y también más turbadora, la que sitúa al actor en el centro del prodigio teatral y constituye el teatro como el lugar de una ultraencarnación, en la que el cuerpo es doble, a la vez cuerpo viviente procedente de una naturaleza trivial, y cuerpo enfático, solemne, helado por su función de objeto artificial.

Sólo que de esta poderosa teatralidad, no hay más que rastros en los proyectos de Baudelaire, mientras que fluye abundantemente en el resto de la obra baudelairiana. Parece como si Baudelaire hubiese puesto teatro

en todas partes; excepto precisamente en sus proyectos de teatro. Por otra parte, es un hecho general de creación que esta especie de desarrollo marginal de los elementos de un género, teatro, novela o poesía, se dé en el interior de obras que nominalmente no están hechas para recibirlos: por ejemplo, en Francia se ha hecho teatro histórico en toda su literatura excepto en la escena. La teatralidad de Baudelaire está animada de la misma fuerza de huida: aparece allí donde no se la espera; en primer lugar y sobre todo en *Los paraísos artificiales*: en ellos Baudelaire describe una transmutación sensorial que es de la misma naturaleza que la percepción teatral, puesto que, tanto en un caso como en otro, la realidad queda afectada por un énfasis agudo y ligero que es el mismo de una idealidad de las cosas. Luego, en su poesía, al menos allí donde los objetos son unidos por el poeta en una especie de percepción radiante de la materia, acumulados, condensados como sobre una escena, encendidos de colores, de luces y de disfraces, tocados aquí y allá por la gracia de lo *artificial*; en todas las descripciones de cuadros, finalmente, puesto que aquí el gusto de un espacio profundizado y estabilizado por el gesto teocrático del pintor se satisface del mismo modo que en el teatro (a la inversa, los «cuadros» abundan en el guión del *Marquis du 1er Houzards*, que parece todo él extraído de Gros o de Delacroix, al igual que *La fin de Don Juan* o *L'Ivrogne* parecen proceder de un primer impulso poético, más que de un impulso propiamente teatral).

Así, la teatralidad de Baudelaire huye de su teatro para extenderse por el resto de su obra. Por un proceso inverso, pero igualmente revelador, elementos procedentes de órdenes extradramáticos afluyen a esos proyectos teatrales, como si este teatro se empeñara en destruirse por un doble movimiento de huida y de envene-

namiento. Apenas concebido, el guión baudelairiano, se impregna inmediatamente de las categorías novelescas: *La fin de Don Juan*, al menos el fragmento inicial que ha llegado hasta nosotros, termina curiosamente con un pastiche de Stendhal; Don Juan habla más o menos como Mosca: en las pocas palabras que Don Juan cambia con su criado reina un aire general que es el del diálogo de novela, en el que la palabra de los personajes, por directa que sea, conserva ese precioso colorido claro y transparente, esa transparencia pulida con la que sabemos que Baudelaire revestía todos los objetos de su creación. Sin duda aquí se trata sólo de un esquema, y Baudelaire tal vez hubiera dado a su diálogo esa literalidad absoluta que es el estatuto fundamental del lenguaje de teatro. Pero se analiza aquí la vocación de un fracaso, y no la virtualidad de un proyecto: es significativo que en el estado naciente, esta sombra de guión tenga el mismo color que una literatura escrita, helada por la página, sin garganta y sin vísceras.

Cada vez que se indica el tiempo o el lugar, vemos que se demuestra el mismo horror por el teatro, al menos por el teatro tal como podía imaginarse en la época de Baudelaire: el acto, la escena, son unidades en las que Baudelaire se embrolla enseguida, que desborda sin cesar, y cuyo dominio aplaza siempre para más tarde: tan pronto piensa que el acto es demasiado corto, como demasiado largo; aquí (*Marquis du 1er Houzards*, acto III) sitúa un salto hacia atrás, que sólo hoy el cine podría realizar; allí (*La fin de Don Juan*), el lugar es ambulante, paso insensible de la ciudad al campo, como en el teatro abstracto (*Fausto*); de un modo general, en su germen mismo, este teatro estalla, *se altera*, como un elemento químico mal fijado, se divide en «cuadros» (en el sentido pictórico del término) o en relatos. Lo que ocurre es que, contrariamente a todo auténtico hombre de

teatro, Baudelaire imagina una historia completamente narrada, en vez de partir de la escena; genéticamente, el teatro siempre es la concreción ulterior de una ficción en torno a un hecho inicial, que siempre es del orden del gesto (liturgia en Esquilo, esquemas de actores en Molière): aquí el teatro está visiblemente pensado como un avatar puramente formal, impuesto a posteriori a un principio creador de orden simbólico *(Marquis du 1er Houzards)* o existencial *(L'Ivrogne)*. «Confieso que nunca he pensado en la puesta en escena», dice Baudelaire en un momento dado; ingenuidad imposible en el menor de los dramaturgos.

Ello no quiere decir que los guiones de Baudelaire sean totalmente ajenos a una estética de la representación; pero en la misma medida en que pertenecen a un orden en resumidas cuentas novelesco, no es el teatro, sino el cine el que podría prolongarlos mejor, ya que el cine procede de la novela, y no del teatro. Los lugares itinerantes, los «flash back», el exotismo de los cuadros, la desproporción temporal de los episodios, en una palabra, ese tormento de desplegar la narración de que da muestras el preteatro de Baudelaire, es algo que, en último término, podría fecundar un cine rigurosamente puro. Desde este punto de vista, *Le Marquis du 1er Houzards* es un guión muy completo: en este drama, todo, hasta los actores, coincide con la tipología clásica de las funciones del cine. Porque aquí el actor, procedente de un personaje de novela, y no de un sueño corpóreo (como aún es el caso del hijo de Don Juan, interpretado por una mujer, o de la esposa del Borracho, objeto de sadismo), para existir no necesita para nada la profundidad de la escena: forma parte de una tipología sentimental o social, pero en modo alguno morfológica: es puro signo narrativo, como en la novela y como en el cine.

¿Qué queda pues de propiamente teatral en los proyectos de Baudelaire? Nada, excepto precisamente un puro recurso al teatro. Parece como si la simple intención de escribir un día algunos dramas hubiese bastado a Baudelaire, y le hubiera dispensado de nutrir estos proyectos de una sustancia propiamente teatral, extendida a través de la obra, pero negada en los únicos lugares en los que hubiera podido realizarse plenamente. Porque a este teatro con el que Baudelaire pretende conectar por un instante, se apresura a prestarle los rasgos más indicados para hacerle huir inmediatamente: cierta trivialidad, cierta puerilidad (sorprendentes en relación con el dandismo baudelairiano), inspiradas visiblemente en los supuestos placeres de la masa, la imaginación «odéonienne» de los cuadros espectaculares (una batalla, el emperador pasando revista a las tropas, un baile de merendero, un campamento de gitanos, un asesinato complicado), toda una estética de la impresionabilidad tosca, desgajada de sus motivos dramáticos, o, si se prefiere así, un formalismo del acto teatral concebido en sus efectos más halagadores para la sensibilidad pequeñoburguesa.

Planteándose así el teatro, Baudelaire sólo podía poner la teatralidad al abrigo del teatro; como si comprendiera el artificio soberano amenazado por el carácter colectivo de la fiesta, lo ocultó lejos de la escena, le ofreció refugio en su literatura solitaria, en sus poemas, sus ensayos, sus Salones; y en este teatro imaginario quedó sólo la prostitución del actor, la voluptuosidad supuesta del público por las mentiras (y no el artificio) de una puesta en escena grandilocuente. Este teatro es trivial, pero de una trivialidad desgarradora en la medida misma en que es conducta pura, mutilada como voluntariamente de toda profundidad poética o dramática, desligada de todo desarrollo que hubiese podido justifi-

carla, delimitando crudamente esa zona en la que Baudelaire se construía de proyecto en proyecto, de fracaso en fracaso, hasta edificar ese puro asesinato de la Literatura, del que sabemos, desde Mallarmé, que es el tormento y la justificación del escritor moderno.

Debido pues a que el teatro, abandonado por una teatralidad que busca refugio en cualquier otra parte, realiza entonces perfectamente una naturaleza social vulgar, Baudelaire lo eligió por unos momentos como lugar nominal de una veleidad y como signo de lo que hoy se llamaría un *engagement*. Por medio de este gesto puro (puro porque ese gesto sólo transmite su intención, y ese teatro no vive más que en estado de proyecto), Baudelaire se vincula de nuevo, pero esta vez en el plano de la creación, a esa sociabilidad que fingía postular y huir, según la dialéctica de una elección que Sartre ha analizado de un modo decisivo. Hacerle un drama a Holstein, el director de la Gaîté, era una gestión tan tranquilizadora como halagar a Sainte-Beuve, intrigar para ingresar en la Academia o esperar la Legión de Honor.

Éste es el motivo de que esos proyectos de teatro nos impresionen profundamente: en Baudelaire forman parte de ese vasto fondo negativo del que surge finalmente el logro de las *Flores del Mal*, como un acto que ya no debe nada al don, es decir, a la literatura. Fueron necesarios el general Aupick, Ancelle, Théophile Gautier, Sainte-Beuve, la Academia, la cruz y ese teatro seudo-*odéonien*, todas sus concesiones, por otra parte malditas, para que la obra consumada de Baudelaire fuera esa elección responsable que hizo, para terminar, de su vida un gran destino. Apreciaríamos muy poco *Las Flores del Mal* si no supiéramos incorporar a la historia de su creador esta pasión atroz de la vulgaridad.

1954, *Prefacio.*

LA CEGUERA DE MADRE CORAJE

Mutter Courage[1] no se dirige a los que, directa o indirectamente, se enriquecen con las guerras; ¡sería un grotesco quid pro quo descubrirles el carácter mercantil de la guerra! No, *Mutter Courage* se dirige a los que sufren la guerra sin ganar nada con ella, y éste es el primer motivo de su grandeza: *Mutter Courage* es una obra totalmente popular, porque es una obra cuyo objetivo profundo sólo puede ser comprendido por el pueblo.

Este teatro parte de una doble visión: la del mal social y la de sus remedios. En el caso de *Mutter Courage* se trata de acudir en ayuda de todos los que creen estar en la fatalidad de la guerra, como Madre Coraje, descubriéndoles precisamente que la guerra, hecho humano, no es fatal, y que, atacando las causas mercantiles, se puede llegar a abolir las consecuencias militares. Ésta es la idea, y he aquí cómo ahora Brecht une a este objetivo capital un teatro verdadero, de modo que la evidencia de la proposición nazca no de un sermón o de una argumentación, sino del mismo acto teatral: Brecht nos pone delante en su extensión la Guerra de los Treinta

1. Representaciones de *Mutter Courage*, de Brecht, por el Berliner Ensemble, en París (Théâtre des Nations), en 1954.

Años; impulsado por esta duración implacable, todo se degrada (objetos, caras, afectos), todo se destruye (los hijos de Madre Coraje, muertos uno tras otro); Madre Coraje, cantinera, para quien el comercio y la vida son los pobres frutos de la guerra, *está* en la guerra, hasta el punto de que, por así decirlo, no la ve (apenas un resplandor al final de la primera parte): es ciega, soporta sin comprender; para ella, la guerra es fatalidad indiscutible.

Para ella, pero ya no para nosotros: porque nosotros *vemos* que Madre Coraje es ciega, nosotros *vemos* lo que ella no ve. Madre Coraje es para nosotros una sustancia dúctil: ella no ve nada, pero nosotros vemos por ella, comprendemos, impresionados por esa evidencia dramática que es la persuasión más inmediata que existe, que Madre Coraje, ciega, es víctima de lo que no ve, y que es un mal remediable. Así el teatro opera en nosotros, espectadores, un desdoblamiento decisivo: somos a la vez Madre Coraje y los que la explican; participamos de la ceguera de Madre Coraje y *vemos* esa misma ceguera, somos actores pasivos cogidos en la fatalidad de la guerra, y espectadores libres, impulsados a la desmitificación de esa fatalidad.

Para Brecht, la escena cuenta, la sala juzga, la escena es épica, la sala es trágica. Ahora bien, ésta es la definición misma del gran teatro popular. Tomemos a Guignol o Mr. Punch, por ejemplo, ese teatro surgido de una mitología ancestral: también aquí el público sabe lo que el actor no sabe; y al verle obrar de un modo tan perjudicial y tan estúpido, se asombra, se inquieta, se indigna, grita la verdad, enuncia la solución: un paso más y el público verá que es él mismo, el actor que sufre ignorante, sabrá que, cuando está sumergido en una de esas innumerables Guerras de Treinta Años que su tiempo le impone bajo formas variadas, él es exacta-

mente como Madre Coraje, sufriendo e ignorando estúpidamente su propio poder de hacer cesar su desgracia.

Es pues capital que este teatro nunca comprometa completamente al espectador en el espectáculo: si el espectador no conserva este poco de perspectiva necesaria para verse sufriendo y engañado, todo está perdido: el espectador tiene que identificarse parcialmente con Madre Coraje, identificándose sólo con su ceguera para retirarse de ella a tiempo y juzgarla. Toda la dramaturgia de Brecht está sometida a una necesidad de la *distancia*, y lo esencial del teatro depende de la efectividad de esta distancia: lo que está en juego no es el éxito de un estilo dramático más, sino la conciencia misma del espectador, y por consiguiente su poder de hacer la historia. Brecht excluye implacablemente como incívicas las soluciones dramáticas que absorben al espectador en el espectáculo y por medio de una compasión desenfrenada o de un guiño chusco favorecen una total complicidad entre la víctima de la historia y sus nuevos testigos. Brecht rechaza en consecuencia: el romanticismo, el énfasis, el verismo, la truculencia, la farsa, el esteticismo, la ópera, todos los estilos de *enviscamiento* o de participación capaces de impulsar al espectador a identificarse completamente con Madre Coraje, a perderse en ella, a dejarse arrastrar a su ceguera o a su futilidad.

El problema de la participación —plato predilecto de nuestros estetas del teatro, siempre dichosos cuando pueden postular una religiosidad difusa del espectáculo— aquí está pensado de un modo completamente nuevo, y aún no hemos acabado de descubrir las consecuencias benéficas de este nuevo principio, que por otra parte quizá sea un principio muy antiguo, puesto que reposa sobre el estatuto ancestral del teatro cívico, en el que la escena siempre es objeto de un Tribunal que está en la sala (véanse los trágicos griegos). Ahora compren-

demos por qué nuestras dramaturgias tradicionales son radicalmente falsas: enviscan al espectador, son dramaturgias de la abdicación. La de Brecht muestra por el contrario un poder mayéutico, representa y hace juzgar, a un tiempo trastorna y aísla: en ella todo concurre a impresionar sin ahogar; es un teatro de la solidaridad, no del contagio.

Otros dirán los esfuerzos concretos —y todos triunfantes— de esta dramaturgia por realizar una idea revolucionaria, la única que hoy puede justificar el teatro. Basta sólo para terminar reafirmar la singularidad de nuestra conmoción ante la *Mutter Courage* del Berliner Ensemble: como toda gran obra, la de Brecht es una crítica radical del mal que la precede: estamos pues de todas las maneras profundamente *enseñados* por *Mutter Courage*: este espectáculo quizá nos haya hecho ganar años de reflexión. Pero a esta enseñanza se añade una felicidad: hemos visto que esta crítica profunda edificaba al mismo tiempo ese teatro desalienado que postulábamos idealmente, y que en un día ha aparecido ante nosotros en su forma adulta y ya perfecta.

1955, *Théâtre populaire*.

LA REVOLUCIÓN BRECHTIANA

Desde hace veinticuatro siglos, en Europa el teatro es aristotélico: todavía hoy, en 1955, cada vez que vamos al teatro, tanto si es para ver Shakespeare como Montherlant, Racine o Roussin, a Maria Casarès o a Pierre Fresnay, sean cuales sean nuestros gustos y nuestras opiniones, decretamos el placer y el tedio, el bien y el mal en función de una moral secular cuyo credo es el siguiente: cuanto más se conmueve el público, cuanto más se identifica con el héroe, cuanto más la escena imita a la acción, cuanto mejor encarna el actor su papel, cuanto más mágico es el teatro, mejor es el espectáculo.[1]

Ahora bien, llega un hombre, cuya obra y cuyo pensamiento se oponen radicalmente a este arte, tan ancestral que teníamos los mejores motivos del mundo para creerlo «natural»; un hombre que nos dice, desdeñando toda tradición, que el público sólo debe identificarse a medias con el espectáculo, de modo que «conozca» lo que se le muestre en él, en vez de sufrirlo; que el actor tiene que colaborar a que se forme esta conciencia, denunciando su papel, no encarnándolo, que el espectador no debe nunca identificarse completamente con el

1. Editorial para el número 11 de Théâtre populaire (enero-febrero, 1955), dedicado a Brecht.

héroe, de modo que pueda seguir siendo siempre libre de juzgar las causas, y más tarde los remedios, de su sufrimiento; que la acción no debe ser imitada, sino contada; que el teatro debe dejar de ser mágico para convertirse en crítico, lo cual además será para él el mejor modo de ser caluroso.

Pues bien, en la medida en que la evolución teatral de Brecht vuelve a poner en tela de juicio nuestras costumbres, nuestros gustos, nuestros reflejos, las «leyes» mismas del teatro en el que vivimos, nos hace renunciar al silencio o a la ironía, y mirar a Brecht cara a cara. Nuestra revista se ha indignado demasiadas veces ante la mediocridad o la ruindad del teatro presente, la escasez de sus rebeliones y la esclerosis de sus técnicas, para que pueda retrasar por más tiempo el interrogar a un gran dramaturgo de nuestra época, que nos propone, no sólo una obra, sino además un sistema, fuerte, coherente, estable, tal vez difícil de aplicar, pero que posee al menos una virtud indiscutible y saludable de «escándalo» y de asombro.

Sea lo que sea lo que finalmente se decida sobre Brecht, al menos hay que señalar el acuerdo de su pensamiento con los grandes temas progresistas de nuestra época: que los males de los hombres están en las manos de los propios hombres, es decir, que el mundo es manejable; que el arte puede y debe intervenir en la historia; que hoy debe colaborar en las mismas tareas que las ciencias, de las que es solidario; que necesitamos un arte de la explicación, y no ya solamente un arte de la expresión; que el teatro debe ayudar decididamente a la historia, revelando su proceso; que las técnicas de la escena implican en sí mismas un «engagement»; que, finalmente, no hay una «esencia» del arte eterno, sino que cada sociedad debe inventar el arte que mejor dé a luz su propia liberación.

Naturalmente, las ideas de Brecht plantean problemas y suscitan resistencias, sobre todo en un país como Francia, que forma actualmente un complejo histórico muy distinto de la Alemania del Este. El número que *Théâtre populaire* dedica a Brecht no pretende ni resolver estos problemas ni vencer estas resistencias. Nuestro único objetivo, por el momento, es contribuir al conocimiento de Brecht.

Entreabrimos un *dossier*, estamos lejos de considerarlo cerrado. Incluso nos daríamos por muy satisfechos si los lectores de *Théâtre populaire* quisieran aportar a él su testimonio. Ello compensaría a nuestros ojos la ignorancia o la indiferencia de un número excesivo de intelectuales o de hombres de teatro, con respecto a aquel a quien nosotros consideramos, de todos modos, un «contemporáneo capital».

1955, *Théâtre populaire.*

LAS ENFERMEDADES DE LA INDUMENTARIA TEATRAL

Quisiera esbozar aquí, no una historia ni una estética, sino más bien una patología, o si se prefiere así, una moral, de la indumentaria teatral. Propondré varias reglas muy sencillas que quizá nos permitan juzgar si una indumentaria es buena o mala, sana o enferma.

En primer lugar tengo que definir el fundamento que doy a esta moral o a esta salud. ¿En nombre de qué decidiremos juzgar la indumentaria de una obra teatral? Podría responderse (épocas enteras lo han hecho): la verdad histórica o el buen gusto, la fidelidad del detalle o el placer de la vista. Por mi parte, yo propongo otro cielo para nuestra moral: el de la obra misma. Toda obra dramática puede y debe reducirse a lo que Brecht llama su *gestus* social, la expresión exterior, material, de los conflictos de sociedad de los que es testimonio. Este *gestus*, este esquema histórico particular que hay en el fondo de todo espectáculo, evidentemente es el director quien debe descubrirlo y manifestarlo: para ello tiene a su disposición el conjunto de las técnicas teatrales: la interpretación del actor, la colocación, el decorado, la iluminación, y precisamente también: la indumentaria.

Vamos pues a fundar nuestra moral de la indumentaria en la necesidad de manifestar en cada ocasión el *gestus* social de la obra. Ello equivale a decir que asignaremos a la indumentaria un papel puramente funcional, y que esta función será de orden intelectual, más que plástica o emocional. La indumentaria no es nada más que el segundo término de una relación que debe en todo instante unir el sentido de la obra a su exterioridad. O sea que todo lo que, en la indumentaria, enturbie la claridad de esta relación, contradiga, oscurezca o falsee el *gestus* social del espectáculo, es malo; por el contrario, todo lo que, en las formas, los colores, las sustancias y su disposición, contribuya a la lectura de este *gestus*, es bueno.

Pues bien, como en toda moral, empecemos por las reglas negativas, veamos para empezar lo que una indumentaria teatral no debe ser (desde luego, a condición de haber admitido las premisas de nuestra moral).

De un modo general, la indumentaria del teatro no debe ser de ningún modo una *coartada*, es decir, un *otro lugar* o una justificación: la indumentaria no debe constituir un lugar visual brillante y denso hacia el que se evada la atención, huyendo de la realidad esencial del espectáculo, de lo que podría llamarse su responsabilidad; y luego, la indumentaria no debe ser tampoco una especie de excusa, de elemento de compensación cuyo éxito pueda redimir por ejemplo el silencio o la indigencia de la obra. La indumentaria debe siempre conservar su valor de pura función, no debe ni ahogar ni hinchar la obra, debe evitar sustituir la significación del acto teatral por valores independientes. Es decir, que cuando la indumentaria se convierte en un fin en sí misma, empieza a ser condenable. La indumentaria debe prestar a la obra cierto número de servicios: cuando uno de estos servicios se desarrolla exageradamente,

cuando el servidor se hace más importante que el amo, la indumentaria está enferma, sufre de hipertrofia.

Las enfermedades, los errores o las coartadas de la indumentaria teatral, como quiera llamárseles, según mi modo de ver, pueden ser tres, muy frecuentes en nuestro arte.

La enfermedad de base es la hipertrofia de la función histórica, lo que llamaremos el verismo arqueológico. Hay que recordar aquí que existen dos clases de historia: una historia inteligente que descubre las tensiones profundas, los conflictos específicos del pasado; y una historia superficial que reconstruye mecánicamente determinados detalles anecdóticos; la indumentaria teatral, durante mucho tiempo, ha sido un campo de predilección para esta última historia; son bien conocidos los estragos epidémicos del mal verista en el arte burgués: la indumentaria, concebida como una suma de detalles verdaderos, primero absorbe y luego atomiza toda la atención del espectador, que se dispersa lejos del espectáculo, en la región de los infinitamente pequeños. La buena indumentaria, incluso histórica, es por el contrario un hecho visual global; hay una cierta escala de la verdad, por debajo de la cual no hay que descender, so pena de destruirla. La indumentaria verista, tal como aún puede verse en determinados espectáculos de ópera o de ópera-cómica, alcanza el colmo del absurdo: la verdad del conjunto queda borrada por la exactitud de la parte, el actor desaparece bajo el espectáculo de sus botones, de sus pliegues y de sus postizos. La indumentaria verista produce infaliblemente el efecto siguiente: se ve que es verdadera, y sin embargo no se cree en ella.

En los espectáculos recientes, daré como ejemplo de una buena victoria sobre el verismo la indumentaria del *Prince d'Hombourg*, de Gischia. El *gestus* social de la obra descansa sobre una determinada militaridad, y

Gischia ha sometido su indumentaria a este dato argumentativo: a todos sus atributos se les ha confiado el sostener una semántica del soldado mucho más que una semántica del siglo XVII: las formas, precisas, los colores, a un tiempo severos y francos, las sustancias sobre todo, elemento mucho más importante que lo restante (aquí, la sensación del cuero y del paño), toda la superficie óptica del espectáculo, ha asumido el argumento de la obra. Semejantemente, en la *Mutter Courage* del Berliner Ensemble, la historia-fecha en modo alguno ha regido la verdad de la indumentaria: la noción de guerra, y de guerra viajera, interminable, es lo que se ha visto sostenido, sin cesar explicitado, no por la veracidad arqueológica de tal forma o de tal objeto, sino por el gris enyesado, el desgaste de las telas, la pobreza, densa, obstinada, de los mimbres, de las jarcias y de las maderas.

Por otra parte, siempre es en las sustancias (y no en las formas o en los colores) donde, en resumidas cuentas, se puede tener la seguridad de encontrar la historia más profunda. El encargado del vestuario teatral tiene que saber dar al público el sentido táctil de lo que ve desde lejos. Por mi parte, yo nunca espero nada bueno de un artista que sutiliza en cuestión de formas y colores, sin proponerme una elección verdaderamente meditada de las materias empleadas: porque es en el material mismo de los objetos (y no en su representación plana) donde se halla la verdadera historia de los hombres.

Una segunda enfermedad, también frecuente, es la enfermedad estética, la hipertrofia de una belleza formal sin relación con la obra. Naturalmente, sería insensato descuidar en la indumentaria los valores propiamente plásticos: el gusto, el acierto, el equilibrio, la ausencia de vulgaridad, incluso la búsqueda de la originalidad. Pero, con demasiada frecuencia, estos valores necesarios se convierten en un fin en sí mismos, y de

nuevo la atención del espectador se distrae lejos del teatro, artificialmente concentrada en una función parásita: podemos tener entonces un admirable teatro esteta, pero ya no tenemos en modo alguno un teatro humano. Con un cierto exceso de puritanismo, yo casi diría que considero como un síntoma inquietante el hecho de aplaudir el vestuario (es muy frecuente en París). Se levanta el telón, la mirada queda conquistada, se aplaude; pero, en realidad, ¿qué se sabe entonces, sino que ese rojo es bello o aquellos pliegues muy bien dispuestos? ¿Se sabe acaso si ese esplendor, ese refinamiento, esos hallazgos, van a concordar con la obra, a servirla, a contribuir a expresar su significación?

El arquetipo de esta desviación es la estética Bérard, hoy en día utilizada a diestro y siniestro. Apoyado por el esnobismo y la mundanidad, el gusto estético del vestuario supone la independencia condenable de cada uno de los elementos del espectáculo: aplaudir la indumentaria en el interior mismo de la fiesta es acentuar el divorcio de los creadores, reducir la obra a una conjunción ciega de esfuerzos individuales. La indumentaria no tiene la misión de seducir la mirada, sino de convencerla.

El responsable del vestuario debe pues evitar a un tiempo ser pintor y ser modisto; tiene que desconfiar de los valores planos de la pintura, evitar las relaciones de espacios, propias de este arte, porque precisamente la definición misma de la pintura es que estas relaciones son necesarias y suficientes; su riqueza, su densidad, la tensión misma de su existencia, superarían en mucho la función argumentativa de la indumentaria; y si el que se encarga de ésta es pintor de oficio, debe olvidar su condición en el momento en que se convierte en creador de vestuario teatral; no basta decir que debe someter su arte a la obra: debe destruirlo, olvidar el espacio

pictórico y reinventar de la nada el espacio lanoso o sedoso de los cuerpos humanos. También debe abstenerse del estilo «gran modisto» que reina hoy en día en los teatros vulgares. El *chic* de una prenda, la desenvoltura aprestada de una túnica antigua que parece recién salida de Dior, el estilo a la moda de una crinolina, son coartadas nefastas que enturbian la claridad del argumento, que hacen de la indumentaria una forma eterna y «eternamente joven», libre de las vulgares contingencias de la historia, y ya se adivinará que ello es contrario a la norma que hemos propuesto al comienzo.

Hay por otra parte un rasgo moderno que resume esta hipertrofia de la estética: el fetichismo del figurín (exposiciones, reproducciones). La mayoría de las veces el figurín no dice nada de la indumentaria, porque le falta la experiencia esencial, la de la materia. Ver en la escena un vestuario-figurín no es un buen síntoma. Yo no digo que el figurín no sea necesario; pero es una operación totalmente preparatoria que sólo debería afectar al autor del vestuario y a la modista; el figurín debería quedar absolutamente destruido en la escena, excepto en algunos espectáculos, muy pocos, en los que se debe aspirar voluntariamente al arte del fresco. El figurín debería limitarse a ser un instrumento, y no convertirse en un estilo.

Finalmente, la tercera enfermedad de la indumentaria teatral es el dinero, la hipertrofia de la suntuosidad, o, al menos, de su apariencia. Ésta es una enfermedad muy frecuente en nuestra sociedad, en la que el teatro siempre es el objeto de un contrato entre el espectador que da su dinero y el director que tiene que devolverle ese dinero en la forma más visible que se pueda; ahora bien, es totalmente evidente que en esta cuenta, la suntuosidad ilusoria de la indumentaria constituye una restitución espectacular y tranquilizadora; vulgarmente, el

vestuario es de efectos más seguros que la emoción o la comprensión intelectual, siempre inciertas, y sin relaciones manifiestas con su estado de mercancía. Así es como, a partir del momento en que un teatro se vulgariza, le vemos exagerar cada vez más el lujo de su vestuario, al que se va a admirar por sí mismo, y que no tarda en convertirse en la atracción decisiva del espectáculo (*Les Indes Galantes*, en la Ópera, *Les Amants Magnifiques*, en la Comédie-Française). ¿Dónde está el teatro en todo eso? En ninguna parte, desde luego: el horrible cáncer de la riqueza lo ha devorado por completo.

Por un mecanismo un poco diabólico, la indumentaria lujosa añade además la mentira a la bajeza: no estamos ya en la época (la de Shakespeare, por ejemplo) en la que los actores llevaban atuendos ricos pero auténticos, procedentes de los guardarropas señoriales; hoy la riqueza es demasiado cara, nos contentamos con imitaciones, es decir, con mentiras. Es decir, que ni siquiera es el lujo, sino el relumbrón, el que resulta hipertrofiado. Sombart ha señalado el origen burgués de esta imitación; indudablemente, en nuestro país son sobre todo teatros pequeñoburgueses (Folies-Bergère, Comédie-Française, teatros líricos) los que incurren en mayores excesos de este tipo. Ello supone un estado infantil del espectador, al que se niega a un tiempo todo espíritu crítico y toda imaginación creadora. Naturalmente, no es posible desterrar por completo toda imitación de nuestra indumentaria teatral; pero si se recurre a ella, al menos siempre se debería *firmarla*, negarse a acreditar la mentira: en el teatro, nada debe estar oculto.

Este principio deriva de una norma moral muy simple, que, a mi entender, siempre ha producido el gran teatro: hay que confiar en el espectador, darle decididamente la facultad de crear por sí mismo la riqueza, de transformar el rayón en seda y la mentira en ilusión.

Y ahora, preguntémonos lo que debe ser un buen vestuario teatral; y puesto que le hemos reconocido una naturaleza funcional, tratemos de definir el tipo de servicios que debe prestar. Por mi parte, veo al menos dos, esenciales.

En primer lugar, *el vestuario debe ser un argumento.* Esta función intelectual de la indumentaria de teatro es la que hoy en día queda sepultada más a menudo bajo funciones parásitas a las que acabamos de pasar revista (verismo, estética, dinero). Sin embargo, en todas las grandes épocas de teatro, la indumentaria ha tenido un fuerte valor semántico; no sólo se daba a ver, sino también a leer, comunicaba ideas, conocimientos o sentimientos.

La célula intelectiva o cognitiva de la indumentaria teatral, su elemento de base, es el signo. En uno de los relatos de las *Mil y una noches* tenemos un magnífico ejemplo de signo indumentario: se nos cuenta que cada vez que se encolerizaba, el califa Harum Al Rachid se ponía una túnica roja. Pues bien, el rojo del califa es un signo, el *signo* espectacular de su cólera; está destinado a transmitir a los súbditos del califa un dato de orden cognitivo: el estado de ánimo del soberano y todas las consecuencias que implica.

Los teatros fuertes, populares, cívicos, siempre han utilizado un código indumentario preciso, han practicado ampliamente lo que podría llamarse una política del signo: sólo recordaré que, entre los griegos, la máscara y el color de los adornos, manifestaban por anticipado la condición social o sentimental del personaje; que en el atrio medieval o en el escenario isabelino, los colores de los trajes, en ciertos casos simbólicos, permitían en cierto modo una lectura diacrítica del estado de los ac-

tores; y que, en fin, en la Comedia dell'Arte, cada tipo psicológico poseía una vestimenta convencional que le era propia. El romanticismo burgués fue el que, al disminuir su confianza en el poder intelectivo del público, disolvió el signo en una especie de verdad arqueológica del vestuario: el signo se degradó en detalle, se pusieron a dar trajes verídicos y ya no significantes: estos excesos de imitación llegaron a su punto culminante en el barroco 1900, verdadero pandemónium de la indumentaria teatral.

Puesto que acabamos de esbozar una patología del traje, debemos ahora señalar alguna de las enfermedades que pueden afectar al *signo* indumentario. Se trata, en cierto modo, de enfermedades de nutrición: el signo está enfermo siempre que está mal nutrido de significación, ya sea por exceso o por defecto. Citaré entre las enfermedades más usuales: la indigencia del signo (heroínas wagnerianas en camisón), su literalidad (Bacantes caracterizadas por racimos de uvas), la sobreindicación (las plumas de Chantecler yuxtapuestas una a una; total para la obra: varios centenares de quilos); la inadecuación (indumentaria «histórica» que se aplica indiferentemente a épocas vagas) y finalmente la multiplicación y el desequilibrio interno de los signos (por ejemplo, los trajes del Folies-Bergère, notables por la audacia y la claridad de su estilización histórica, son complicados, turbios de signos accesorios, como los de la fantasía o de la suntuosidad: todos los signos están en el mismo plano).

¿Es posible definir una *salud* del signo? Aquí hay que precaverse del formalismo: el signo es logrado cuando es funcional; no es posible dar de él una definición abstracta; todo depende del contenido real del espectáculo; en este caso, además, la salud es sobre todo una ausencia de enfermedad; la indumentaria es sana

cuando deja a la obra en libertad para transmitir su significación profunda, cuando no la complica, y permite, por así decirlo, que el actor se ocupe, sin un peso parásito, de sus tareas esenciales. Lo que puede al menos decirse es que un buen código indumentario, servidor eficaz del *gestus* de la obra, excluye el naturalismo. Brecht lo ha explicado admirablemente tratando de la indumentaria de *La Madre*:[1] escénicamente no se *significa* (significar: señalar e imponer) el desgaste de una prenda, sacando a escena una prenda realmente usada. Para manifestarse, el desgaste debe ser *aumentado* (es la definición misma de lo que en el cine se llama la fotogenia), dotado de una especie de dimensión épica: el buen signo siempre debe ser el fruto de una elección y de una acentuación; Brecht ha dado el detalle de las operaciones necesarias para la construcción del *signo* del desgaste: su inteligencia, su minuciosidad, su paciencia, son de lo más notable (tratamiento de la prenda con cloro, quema del color, frotación con navaja, maculación por medio de ceras, lacas, ácidos grasos, agujeros, remiendos); en nuestros teatros, hipnotizados por la finalidad estética de la indumentaria, aún se está muy lejos de someter el *signo* de la vestimenta a tratamientos tan minuciosos, y sobre todo tan «meditados» (ya es sabido que en Francia el arte es sospechoso si piensa); no nos imaginamos a Leonor Fini aplicando el soldador a uno de esos hermosos rojos que hacen soñar al Todo-París.

Otra función positiva del vestuario: *debe ser una humanidad*, debe privilegiar la estatura humana del actor, hacer su corporeidad sensible, precisa y, si es posible, desgarradora. La indumentaria debe servir las proporciones humanas, y, en cierto modo, esculpir al actor, ha-

1. En el álbum *Theaterarbeit*, Dresdner Verlag, Dresden. Véase *Théâtre populaire*, núm. 11, p. 55.

cer su silueta natural, hacer imaginar que la forma del vestido, por excéntrica que sea en relación con nosotros, es perfectamente consustancial a su carne, a su vida cotidiana; nunca debemos sentir el cuerpo humano escarnecido por el disfraz.

Esta humanidad del traje es en gran parte tributaria de lo que le rodea, del medio sustancial en el que se mueve el actor. El acuerdo meditado entre el traje y su fondo es quizá la primera ley del teatro: sabemos bien, por el ejemplo de determinadas escenificaciones de óperas, que la detonante profusión de decorados pintados, el movimiento incesante e inútil de los coristas abigarrados, todas esas superficies excesivamente cargadas, hacen del hombre una silueta grotesca, sin emoción y sin claridad. Ahora bien, el teatro exige abiertamente de sus actores una cierta ejemplaridad corporal; sea cual sea la moral que se adopte, el teatro es en un sentido una fiesta del cuerpo humano, y es preciso que la indumentaria y el fondo respeten este cuerpo, expresando toda su calidad humana. Cuanto más orgánica es la vinculación entre el traje y lo que le rodea, más justificada es la indumentaria. Un test infalible consiste en poner en relación un atuendo con sustancias *naturales* como la piedra, la noche, el follaje: si la indumentaria posee algunos de los vicios que hemos indicado, vemos inmediatamente que ensucia el paisaje, que en medio de él se muestra mezquina, inerte, ridícula (éste era el caso, en el cine, del vestuario de *Si Versailles m'était conté*, cuya chata artificialidad no concordaba con las piedras y los horizontes del palacio); y por el contrario, si la indumentaria es sana, el aire libre tiene que poder asimilarla, incluso exaltarla.

Otra concordancia difícil de conseguir, y sin embargo indispensable, es la del atuendo y el rostro. En este punto, ¡cuántos anacronismos morfológicos se cometen!

¡Cuántos rostros totalmente modernos ingenuamente colocados sobre falsas gorgueras o falsas túnicas! Ya se sabe que éste es uno de los problemas más agudos de la película histórica (senadores romanos con cara de sheriffs, a lo cual hay que oponer la *Juana de Arco* de Dreyer). En el teatro, el problema es el mismo: el atuendo debe saber *absorber* la cara, debemos sentir que un mismo epitelio histórico, invisible pero necesario, recubre a ambos.

En resumen, la buena indumentaria teatral debe ser lo suficientemente material como para significar, y lo suficientemente transparente como para no constituir sus signos en parásitos. El traje es una escritura, y tiene la misma ambigüedad que ésta: la escritura es un instrumento al servicio de un propósito que la desborda; pero si la escritura es o demasiado pobre o demasiado rica, o demasiado bella o demasiado fea, ya no permite la lectura, y deja de cumplir su función. El vestuario debe también encontrar esa especie de equilibrio difícil que le permita ayudar a la lectura del acto teatral sin entorpecerlo con ningún valor parásito: tiene que renunciar a todo egoísmo y a todo exceso de buenas intenciones; tiene que pasar en sí inadvertido, pero también necesita existir: ¡a pesar de todo los actores no pueden ir desnudos! Tiene que ser a la vez material y transparente: hay que verlo, pero no mirarlo. Esto quizá no sea más que una apariencia de paradoja: el ejemplo tan reciente de Brecht nos invita a comprender que en la acentuación de su materialidad es donde la indumentaria teatral tiene más probabilidades de conseguir su necesaria sumisión a los fines críticos del espectáculo.

1955, *Théâtre populaire*.

LITERATURA LITERAL

Una novela de Robbe-Grillet no se lee del mismo modo global y a la vez discontinuo con que se «devora» una novela tradicional, en la que la intelección salta de párrafo en párrafo, de crisis en crisis, y la mirada, en realidad, sólo absorbe la tipografía por intermitencias, como si la lectura, en su gesto más material, tuviese que reproducir la jerarquía misma del universo clásico, dotado de momentos tan pronto patéticos como insignificantes.[1] No, en Robbe-Grillet la misma narración impone la necesidad de una ingestión exhaustiva del material; el lector está sometido a una especie de educación firme, se da cuenta de que se le sostiene, de que se le mantiene en este estado de continuidad de los objetos y de las conductas. La captura procede entonces no de un rapto o una fascinación, sino de un bloqueo progresivo y fatal. La presión del relato es rigurosamente igual, como debe serlo en una literatura de constatación.

Esta cualidad nueva de la lectura aquí va vinculada a la naturaleza propiamente óptica del material noveles-

1. A propósito de *Le Voyeur*, de A. Robbe-Grillet (trad. esp., *El Mirón*, Barcelona, Seix Barral, 1954).

co. Como ya es sabido, el objetivo de Robbe-Grillet es dar por fin a los objetos un privilegio narrativo hasta ahora sólo concedido a las relaciones humanas. De ahí un arte de la descripción profundamente renovado, puesto que en este universo «objetivo» la materia ya no vuelve a presentarse como una función del corazón humano (recuerdo, utensilidad), sino como un espacio implacable que el hombre sólo puede frecuentar andándolo, nunca por medio del uso o de la sujeción.

Ésta es una gran exploración novelesca, de la que *Les Gommes*[2] establecieron la primeras posiciones, las posiciones de partida. *El Mirón* constituye una segunda etapa, alcanzada de un modo evidentemente deliberado, pues en Robbe-Grillet siempre se tiene la impresión de que su creación se apodera metódicamente de un camino pre-determinado; creo que se puede anticipar que su obra general tendrá un valor de demostración, y que, como todo acto literario auténtico, será, mucho más aún que literatura, institución misma de la literatura: sabemos bien que, desde hace cincuenta años, todo lo que cuenta en lo que se refiere al arte de escribir posee esta misma virtud problemática.

El interés de *El Mirón* estriba en la relación que el autor establece entre los objetos y la fábula. En *Les Gommes* el mundo objetivo se apoyaba en un enigma de carácter policíaco. En *El Mirón* no hay ninguna cualificación de la historia: ésta tiende al cero, hasta el punto de que apenas puede ser nombrada, y aún menos resumida (como lo demuestra la perplejidad de los críticos). Puedo decir que en una isla indeterminada, un viajante de comercio estrangula a una joven pastora y vuelve al continente. Pero ¿estoy bien seguro de este asesinato? El

2. Trad. esp., *La doble muerte del profesor Dupont*, Barcelona, Seix Barral, 1958.

acto mismo está narrativamente *blanqueado* (un agujero muy visible en medio del relato); el lector sólo puede inducirlo del esfuerzo paciente del asesino por borrar ese vacío (si así puede decirse), por llenarlo con un tiempo «natural». Ello equivale a decir que la extensión del mundo objetivo, la tranquila minuciosidad de la reconstrucción, bloquean aquí un hecho improbable: la importancia de los antecedentes y de los consecuentes, su literalidad prolija, su obstinación en ser dichos, hacen forzosamente equívoco un acto que, de repente y contrariamente a la vocación analítica del discurso, ya no tiene la palabra por garantía inmediata.

La blancura del acto procede en primer lugar, evidentemente, de la naturaleza objetiva de la descripción. La fábula (lo que se llama precisamente: lo «novelesco») es un producto típico de las civilizaciones de alma. Es conocida esta experiencia etnológica de Ombredane: se proyecta una película, *La chasse sous-marine*, ante negros congoleños y estudiantes belgas: los primeros hacen de ella un resumen puramente descriptivo, preciso y concreto, sin ninguna fabulación; los segundos, por el contrario, delatan una gran indigencia visual; recuerdan mal los detalles, imaginan una historia, buscan efectos literarios, tratan de descubrir estados afectivos. Precisamente es este nacimiento espontáneo del drama lo que el sistema óptico de Robbe-Grillet ataja a cada instante; como para los negros congoleños, la precisión del espectáculo absorbe toda su interioridad virtual (prueba *a contrario*: son nuestros críticos espiritualistas los que han buscado desesperadamente en *El Mirón* la historia: comprendían perfectamente que sin argumento, patológico o moral, la novela escapaba a esa civilización del Alma, que tienen la misión de defender). Existe pues un conflicto entre el mundo puramente óptico de los objetos y el de la interioridad humana. Al elegir el primero,

Robbe-Grillet sólo puede estar fascinado por el aniquilamiento de la anécdota.

Efectivamente, en *El Mirón* hay una destrucción tendencial de la fábula. La fábula retrocede, se adelgaza, se aniquila bajo el peso de los objetos. Los objetos bloquean la fábula, se confunden con ella para devorarla mejor. Es notable el hecho de que del crimen no conozcamos ni móviles, ni estados, ni siquiera actos, sino tan sólo materiales aislados, privados por otra parte en su descripción de toda intencionalidad explícita. Aquí los datos de la historia no son ni psicológicos, ni siquiera patológicos (al menos en su situación narrativa), se ven reducidos a unos objetos surgidos poco a poco del espacio y del tiempo sin ninguna contigüidad causal confesada: una muchacha (al menos su arquetipo, ya que su nombre cambia insensiblemente), un cordelillo, una estaca, un pilar, bombones.

Sólo la coordinación progresiva de estos objetos es lo que dibuja, si no el crimen mismo, al menos el *lugar* y el *momento* del crimen. Los materiales son asociados unos con otros por una especie de azar indiferente; pero de la repetición de determinadas constelaciones de objetos (el cordelillo, los bombones, los cigarrillos, la mano de uñas puntiagudas), nace la probabilidad de un uso asesino que podría reunirlos a todos; y estas asociaciones de objetos (como se habla de asociaciones de ideas) *condicionan* poco a poco al lector a la existencia de un argumento probable, sin llegar nunca a nombrarlos, como si, en el mundo de Robbe-Grillet, hubiera que pasar del orden de los objetos al de los hechos por una cadena paciente de reflejos puros, evitando cuidadosamente el relevo de una conciencia moral.

Esta pureza, evidentemente, sólo puede ser tendencial, y todo *El Mirón* nace de una resistencia imposible a la anécdota. Los objetos figuran como una especie de

tema cero del argumento. La novela se mantiene en esa zona estrecha y difícil, en la que la anécdota (el crimen) empieza a pudrirse, a «intencionalizar» la altiva obstinación de los objetos a *sólo estar ahí*. Además, esta inflexión silenciosa de un mundo puramente objetivo hacia la interioridad y la patología procede simplemente de un vicio del espacio. Si recordamos que el propósito profundo de Robbe-Grillet es el de *dar cuenta* de *toda* la extensión objetiva, como si la mano del novelista siguiera estrechamente a su mirada en una aprehensión exhaustiva de las líneas y de las superficies, se comprenderá que el retorno de determinados objetos, de determinados fragmentos de espacio, privilegiados por su misma repetición, constituye por sí mismo una grieta, lo que podría llamarse un primer punto de exceso de madurez, en el sistema óptico del novelista, fundado esencialmente en la contigüidad, la extensión y el alargamiento. Puede pues decirse que, en la medida en que el encuentro repetido de algunos objetos rompe el paralelismo de las miradas y de los objetos, hay crimen, es decir, acontecimiento: el vicio geométrico, el hundimiento del espacio, la irrupción de un *retorno*, es la brecha por la que todo un orden psicológico, patológico, anecdótico, amenazará invadir la novela. Precisamente donde los objetos, al *representarse*, parecen renegar de su vocación de existentes puros, atraen la anécdota y su cortejo de móviles implícitos: la repetición y la conjunción los despojan de su *estar-ahí*, para revestirlo de un *ser-para-algo*.

Vemos toda la diferencia que separa este modo de iteración de la *temática* de los autores clásicos. La repetición de un tema postula una profundidad, el tema es un signo, el síntoma de una coherencia interna. En Robbe-Grillet, por el contrario, las constelaciones de objetos no son expresivas, sino creadoras; están destinadas no a revelar, sino a realizar; tienen una función di-

námica, no eurística: antes de que ellas se produzcan, no existe nada de lo que van a dar a leer: ellas *hacen* el crimen, no lo manifiestan: en una palabra, son literales. La novela de Robbe-Grillet permanece pues totalmente exterior a un orden psicoanalítico: aquí no se trata en modo alguno de un mundo de la compensación y de la justificación, en el que determinadas tendencias se expresan o contra-expresan por determinados actos; la novela suprime deliberadamente todo pasado y toda profundidad, es una novela de la extensión, no de la comprensión. El crimen no compensa nada (en particular ningún *deseo* de crimen), en ningún momento es respuesta, solución o salida de crisis: este universo no conoce ni la compresión ni la explosión, nada más que el encuentro, cruces de itinerarios, retornos de objetos. Y si estamos tentados de leer la violación y el asesinato como actos que afectan a una patología, es induciendo abusivamente el contenido de la forma: una vez más somos víctimas aquí de ese prejuicio que nos hace atribuir a la novela una esencia, la misma de lo real, de *nuestro* real; siempre concebimos lo imaginario como un símbolo de lo real, queremos ver en el arte una lítote de la naturaleza. En el caso de Robbe-Grillet, cuántos críticos han renunciado así a la literalidad cegadora de la obra para tratar de introducir en este universo, en el que sin embargo todo indica su implacable carácter de completo, un suplemento de alma y de mal, mientras que precisamente la técnica de Robbe-Grillet es una protesta radical contra lo inefable.

Este rechazo del psicoanálisis puede también expresarse de otro modo diciendo que en Robbe-Grillet el hecho nunca está *focalizado*. Basta con pensar en lo que es en pintura, en Rembrandt, por ejemplo, un espacio visiblemente centrado fuera del lienzo: éste es aproximadamente ese mundo de los rayos de luz y de las difu-

siones que encontramos en las novelas de la profundidad. Aquí, nada semejante: la luz es uniforme, no atraviesa, extiende, el acto no es el consecuente espacial de un origen secreto. Y aunque la narración conozca un momento privilegiado (la página blanca de en medio), no por ello es concéntrica: el blanco (el crimen) aquí no es el centro de una fascinación; es tan sólo el punto extremo de un recorrido, el límite a partir del cual el relato va a refluir hacia su origen. Esta ausencia de centro profundo se opone a la patología del asesinato; éste está desarrollado según vías retóricas, no temáticas, se desvela por localizaciones, no por difusión.

Acabamos de indicar que aquí el crimen no era nada más que una grieta del espacio y del tiempo (es lo mismo, puesto que el lugar del asesinato, la isla, sólo es un plano de recorrido). Todo el esfuerzo del asesino consiste pues (en la segunda parte de la novela) en recubrir el tiempo, en encontrarle una continuidad que será la inocencia (evidentemente, ésta es la definición misma de la coartada, pero aquí el recubrimiento del tiempo no se hace ante un otro policíaco; se hace ante una conciencia puramente intelectiva, que parece debatirse oníricamente en las ansias de un perfil incompleto). Semejantemente, para que el crimen desaparezca, los objetos deben perder su obstinación por encontrarse juntos, constelados; se intenta hacerles reintegrar retrospectivamente un puro encadenamiento de contigüidad. La búsqueda afanosa de un espacio sin costura (y a decir verdad sólo por su aniquilamiento conocemos el crimen) se confunde con la desaparición misma del crimen, o, más exactamente, esta desaparición sólo existe bajo la especie de algo semejante a una capa de coloreado barniz artificial que extiende retroactivamente sobre la jornada. De pronto, el crimen adquiere espesor, y *sabemos* que el crimen existe. Pero entonces, en el mo-

mento en que el tiempo se sobrecarga de variantes, se reviste de una cualidad nueva, lo *natural*: cuanto más desgastado está el tiempo, más plausible parece: Mathias, el viajante asesino, está obligado a repasar incesantemente su conciencia sobre la grieta del crimen, al modo de un pincel insistente. Robbe-Grillet utiliza en estos momentos un estilo indirecto especial (en latín sería un bello subjuntivo continuo, que, por otra parte, traicionaría a quien lo usa).

Se trata, pues, más que de un Mirón, de un Mentiroso. O más bien, a la fase de mirar de la primera parte, sucede la fase de mentir de la segunda: el ejercicio continuo de la mentira es la única función psicológica que podemos conceder a Mathias, como si, para Robbe-Grillet, el psicologismo, la causalidad, la intencionalidad, sólo pudieran hacer mella en el suficiente cimiento de los objetos bajo la forma del crimen, y, en el crimen, de la coartada. Al recubrir minuciosamente su jornada con una capa continua de *naturaleza* (mixta de temporalidad y de causalidad), Mathias nos descubre (y ¿se descubre quizá él?) su crimen, pues Mathias ante nosotros nunca es nada más que una conciencia re-haciente. Éste es propiamente el tema de Edipo. La diferencia consiste en que Edipo reconoce una falta que ya ha sido nombrada anteriormente a su descubrimiento, su crimen forma parte de una economía mágica de la compensación (la peste de Tebas), mientras que el Mirón nos presenta una culpabilidad aislada, intelectiva y no moral, que en ningún momento aparece empegada en una apertura general al mundo (causalidad, psicología, sociedad); si el crimen es corrupción, aquí no es más que tiempo, y no de una interioridad humana: es designado no por sus estragos, sino por una disposición viciosa de la duración.

Así aparece la anécdota de *El Mirón*: desocializada y

desmoralizada, suspendida a flor de los objetos, inmovilizada en un imposible movimiento hacia su propia abolición, pues el proyecto de Robbe-Grillet es siempre que el universo novelesco se sostenga por fin sólo por sus objetos. Como en esos ejercicios peligrosos en los que el equilibrista va desembarazándose progresivamente de los puntos de apoyo parásitos, la fábula es pues poco a poco reducida, rarificada. El ideal sería evidentemente prescindir de ella: y si en *El Mirón* todavía existe, es más bien como *lugar* de una historia posible (el grado cero de la historia, o el *maná* según Lévi-Strauss), a fin de evitar al lector los efectos demasiado brutales de la pura negatividad.

Naturalmente, la tentativa de Robbe-Grillet procede de un formalismo radical. Pero en literatura, éste es un reproche ambiguo, pues la literatura es por definición formal: no hay término medio entre la autodestrucción del escritor y su esteticismo, y si se consideran nocivas las búsquedas formales, lo que hay que prohibir no es buscar, sino escribir. Por el contrario, puede decirse que la formalización de la novela, tal como la lleva a cabo Robbe-Grillet, sólo tiene valor si es radical, es decir, si el novelista tiene el valor de postular tendencialmente una novela sin contenido, al menos durante toda la duración en la que desee liberar las hipotecas del psicologismo burgués: una interpretación metafísica o moral de *El Mirón* sin duda es posible (la crítica lo ha demostrado así), en la medida en que el estado cero de la anécdota libera en un lector con demasiada confianza en sí mismo toda clase de elementos metafísicos: siempre es posible ocupar la *letra* del relato con una espiritualidad implícita y transformar una literatura de la pura constatación en literatura de la protesta o del grito: por definición, la una se ofrece a la otra. Por mi parte, creo que sería privar de todo interés a *El Mirón*. Éste es un li-

bro que sólo puede sostenerse como ejercicio absoluto de negación, y por este motivo puede pasar a ocupar un lugar en esa zona tan estrecha, en ese vértigo raro en el que la literatura quiere destruirse sin poderlo, y se capta en un mismo movimiento, destructora y destruida. Pocas obras entran en este margen mortal, pero hoy son sin duda las únicas que cuentan: en la coyuntura social del tiempo presente, la literatura sólo puede estar a la vez acorde con el mundo y adelantada con respecto a él, como requiere todo arte de superación, en un estado de pre-suicidio permanente; sólo puede existir bajo la figura de su propio problema, mortificadora y perseguidora de sí misma. Si no es así, sea cual sea la generosidad o la exactitud de su contenido, termina siempre por sucumbir bajo el peso de una forma tradicional que la compromete en la medida en que sirve de coartada a la sociedad alienada que la produce, la consume y la justifica. *El Mirón* no puede separarse del estatuto, por el momento constitutivamente reaccionario, de la literatura, pero al intentar aseptizar la forma misma del relato, tal vez prepare, sin llegar a realizarlo, un *descondicionamiento* del lector con respecto al arte esencialista de la novela burguesa. Ésta es al menos la hipótesis que este libro permite proponer.

1955, *Critique.*

CÓMO REPRESENTAR LO ANTIGUO

Cada vez que nosotros, hombres modernos, tenemos que representar una tragedia antigua, nos hallamos ante los mismos problemas, y cada vez aportamos, para resolverlos, la misma buena voluntad y la misma incertidumbre, el mismo respeto y la misma confusión. Todas las representaciones de teatro antiguo que he visto, empezando por las mismas en las que yo he tenido mi parte de responsabilidad como estudiante, dan muestras de la misma indecisión, de la misma incapacidad de tomar partido entre exigencias contrarias.

De hecho, conscientes o no, nunca llegamos a liberarnos de un dilema: ¿hay que representar el teatro antiguo como de su época o como de la nuestra? ¿Hay que reconstruir o transponer? ¿Subrayar parecidos o diferencias? Oscilamos siempre de una solución a otra, sin llegar nunca a elegir claramente, bien intencionados y confusos, preocupados tan pronto por revigorizar el espectáculo mediante una fidelidad intempestiva a una determinada exigencia que consideramos arqueológica, como por sublimarlo mediante efectos estéticos modernos, propios, según pensamos, para demostrar la condición eterna de este teatro. El resultado de estos compromisos es siempre decepcionante: de ese teatro antiguo

reconstruido, nunca sabemos qué pensar. ¿Nos concierne? ¿Cómo? ¿En qué? La representación nunca nos ayuda a responder claramente a estas preguntas.

La Orestíada de Barrault[1] da muestras una vez más de la misma confusión. Estilos, propósitos, artes, decisiones, estéticas y razones se mezclan aquí extremadamente, y a pesar de un trabajo visiblemente considerable y de ciertos logros parciales, no llegamos a saber por qué Barrault ha montado *La Orestíada*: el espectáculo no queda justificado.

Sin duda Barrault ha profesado (si no realizado) una idea general de su espectáculo: para él se trataba de romper con la tradición académica y de volver a situar *La Orestíada*, si no en una historia, al menos en un exotismo. Transformar la tragedia griega en fiesta negra, reencontrar lo que pudo contener en el propio siglo v de irracional y de pánico, librarla de la falsa pompa clásica, para reinventarle una naturaleza ritual, hacer aparecer en ella los gérmenes de un teatro del trance, todo eso, que por otra parte procede mucho más de Artaud que de un conocimiento exacto del teatro griego, todo eso podría admitirse muy bien, con tal de que se llevara a cabo realmente, sin concesión. Ahora bien, incluso en este aspecto los propósitos han quedado a medio camino: la fiesta negra es tímida.

En primer lugar, el exotismo está lejos de ser continuo: sólo en tres momentos es explícito: la predicción de Casandra, la invocación ritual a Agamenón y el canto de las Erinias. Todo el resto de la tragedia está ocupado por un arte totalmente retórico: ninguna unidad entre la intención pánica de estas escenas y los efectos de velo de Marie Bell. Tales rupturas son insoportables, puesto que relegan infaliblemente el objetivo dramatúr-

1. Representaciones del Théâtre Marigny.

gico al nivel de accesorio pintoresco: lo negro se convierte en decorativo. El exotismo era una elección probablemente falsa, pero que al menos podía salvarse por su eficacia: su única justificación hubiera sido transformar físicamente al espectador, desazonarlo, fascinarlo, «encantarlo». Ahora bien, nada de eso: permanecemos fríos, un poco irónicos, incapaces de creer en un pánico parcial, inmunizado previamente por el arte de los actores «psicológicos». Había que elegir: o la fiesta negra o Marie Bell. Queriendo complacer a todos (Marie Bell para la crítica humanista y la fiesta negra para la vanguardia), era imposible no contrariar un poco a todos.

Y por otra parte, este exotismo, en sí es demasiado tímido. Comprendemos la intención de Barrault en la escena de magia en la que Electra y Orestes conminan a responder a su padre muerto. Sin embargo, el efecto resulta muy deficiente. Si se decide llevar a cabo un teatro de la participación, hay que hacerlo completamente. Aquí, los *signos* ya no bastan: hace falta que se comprometan físicamente los actores; ahora bien, el arte tradicional les ha enseñado a imitar ese comprometerse, no a vivirlo; y como estos signos están desgastados, se hallan demasiado vinculados a mil diversiones plásticas anteriores, ya no creemos en ellos: unas cuantas vueltas por la escena, una dicción ritmada a contratiempo, unos golpes en el suelo, no bastan para imponernos la presencia de una magia.

Nada más penoso que una participación que no arrastra. Y nos asombra que los defensores encarnizados de esta forma de teatro sean tan tímidos, tan poco inventivos, tan miedosos, podría decirse, en el momento en que por fin tienen la oportunidad de realizar este teatro físico, ese teatro total, del que nos han hablado hasta la saciedad. Si Barrault había tomado la decisión, discutible, pero al menos rigurosa, de la fiesta negra,

hubiera debido llevarla hasta sus últimas consecuencias. Cualquier sesión de jazz, *Carmen* cantada por negros, le hubiese dado el ejemplo de lo que es esta presencia intimadora del actor, esta agresión del espectáculo, esta especie de expansión visceral, de todo lo cual su *Orestíada* sólo ofrece un reflejo demasiado pálido. No todo el que quiere puede ser negro.

Esta confusión de los estilos reaparece en la indumentaria. Temporalmente, *La Orestíada* comprende tres planos: la época supuesta del mito, la época de Esquilo, la época del espectador. Había que elegir uno de estos tres planos de referencia, y mantenerse en él, pues, como veremos enseguida, nuestra única relación posible con la tragedia griega está en la conciencia que podemos tener de su situación histórica. Ahora bien, el vestuario de Marie-Hélène Dasté, en algunos casos plásticamente muy bello, contiene estos tres estilos mezclados caprichosamente. Agamenón y Clitemnestra visten a lo bárbaro, orientan la tragedia hacia una significación arcaica, minoana, lo cual sería perfectamente legítimo si la decisión fuera general. Pero he aquí que Orestes, Electra y Apolo vienen rápidamente a oponerse a esta actitud: ellos son griegos del siglo V, introducen en el gigantismo monstruoso de la indumentaria primitiva la gracia, la medida, la humanidad sencilla y sobria de las siluetas de la Grecia clásica. Finalmente, como ocurre demasiado a menudo en el Marigny, la escena resulta invadida de vez en cuando por el manierismo lujoso, la plástica «gran modisto» de nuestros teatros bien parisienses: Casandra es toda pliegues intemporales, el antro de los Atridas tiene por puerta una moqueta recién salida de «chez Hermès» (la *boutique*, no el dios), y en la apoteosis final, una Palas toda enharinada surge de un azul azucarado, como en estado de fusión, lo mismo que en el Folies-Bergère.

Esta ingenua mezcla de Creta y de *Faubourg* Saint-Honoré contribuye en gran modo a perder la causa de *La Orestíada*: el espectador ya no sabe lo que ve: cree estar ante una tragedia abstracta (porque está visualmente estructurada), y se le confirma en una tendencia que ya le resulta demasiado natural: rechazar una comprensión rigurosamente histórica de la obra presentada. El esteticismo funciona aquí, una vez más, como una coartada, cubre una irresponsabilidad: por otra parte esto es algo tan constante en Barrault, que toda belleza gratuita del vestuario podría llamarse estilo Marigny. Ello ya era perceptible en la *Bérénice* de Barrault, que, a pesar de todo, no había llegado a vestir a Pirro de romano, a Tito de marqués de Luis XIV y a Berenice con un modelo de Fath: y sin embargo tal es el equivalente de esa mezcla que nos ofrece *La Orestíada*.

La disyunción de los estilos afecta también gravemente a la interpretación de los actores. Hubiera podido pensarse que al menos esa interpretación podría tener la unidad del error; pero ni siquiera eso: cada cual dice el texto a su modo, sin preocuparse por el estilo del vecino. Robert Vidalin interpreta un Agamenón según la tradición ya caricaturesca del Théâtre-Français: estaría mucho más en su lugar en alguna parodia de René Clair. En el extremo opuesto, Barrault practica una especie de «naturalidad» heredada de los papeles rápidos de la comedia clásica; pero, a fuerza de querer evitar el énfasis tradicional, su papel se adelgaza, se convierte en plano, en frágil, en insignificante: dominado por el error de sus compañeros, no ha sabido oponerles una dureza trágica elemental.

A su lado, Marie Bell encarna a Clitemnestra como si se representara a Racine o a Bernstein (de lejos, es un poco lo mismo). El peso de esta tragedia milenaria no le ha hecho abandonar ni un ápice de su retórica personal;

se trata en cada instante de un arte dramático de la *intención*, del gesto y de la mirada cargados de sentido, del *secreto significado*, arte adecuado para interpretar todo teatro de la escena conyugal y del adulterio burgués, pero que introduce en la tragedia una bribonería, y, para decirlo todo, una *vulgaridad*, que son totalmente anacrónicas. Precisamente aquí es donde el equívoco general de la interpretación se hace más enojoso, puesto que se trata de un error más sutil: es cierto que los personajes trágicos manifiestan «sentimientos»; pero estos «sentimientos» (orgullo, celos, rencor, indignación) no son en modo alguno psicológicos, en el sentido moderno del término. No son pasiones individualistas nacidas en la soledad de un corazón romántico; el orgullo no es aquí un pecado, un mal maravilloso y complicado; es una falta contra la ciudad, es una desmesura política; el rencor nunca es otra cosa que la expresión de un derecho antiguo, el de la venganza, mientras que la indignación no es más que la reivindicación oratoria de un derecho nuevo, el acceso del pueblo al juicio reprobador de las antiguas leyes. Este contexto político de las pasiones heroicas rige toda su interpretación. El arte psicológico es en principio un arte del secreto, de la cosa a un tiempo oculta y confesada, pues forma parte de los hábitos de la ideología esencialista el representar al individuo como habitado inconscientemente por sus pasiones: de ahí un arte dramático tradicional, que consiste en hacer ver al espectador una interioridad asolada, sin que, a pesar de ello, el personaje deje adivinar la conciencia del hecho; esta especie de *juego* (en el doble sentido de inadecuación y de engaño) funda un arte dramático del matiz, es decir, hace de él una disyunción engañosa entre la letra y el espíritu del personaje, entre su palabra-sujeto, y su pasión-objeto. Por el contrario, el arte trágico se funda en una palabra absolutamente li-

teral: en él la pasión no tiene ningún espesor interior, está totalmente extravertida, dirigida hacia su contexto cívico. Un personaje «psicológico» nunca dirá: «Soy orgulloso»; Clitemnestra lo dice, y toda la diferencia radica ahí. O sea que, nada más sorprendente, nada representa mejor el error fundamental de la interpretación que oír a Marie Bell proclamar en el texto una pasión de la que toda su manera personal, educada por la práctica de centenares de obras «psicológicas», manera hábil y de «actriz», desmiente la exterioridad sin sombra y sin profundidad. Sólo Marguerite Jamois (Casandra) me parece haberse aproximado a este arte de la constatación que hubiésemos deseado ver extenderse a toda la tragedia: ve y dice, dice lo que ve, nada más y nada menos.

Sí, la tragedia es un arte de la constatación, y precisamente todo lo que contradice este modo de ser no tarda en convertirse en intolerable. Claudel lo había comprendido bien al reclamar para el coro trágico una inmovilidad tenaz, casi litúrgica. En su prefacio a esta misma *Orestíada*, pide que se coloque a los coreutas en estalos, que se les siente de un extremo al otro del espectáculo y que cada uno tenga ante sí un atril en el que lea su texto. Sin duda esta puesta en escena está en contradicción con la verdad «arqueológica», puesto que sabemos que el coro bailaba. Pero como estas danzas nos son mal conocidas, y como además, incluso bien reconstruidas, no ejercerían sobre nosotros el mismo efecto que en el siglo v, es absolutamente necesario encontrar equivalencias. Al restituir al coro, por medio de una correspondencia litúrgica occidental, su función de comentador literal, al expresar la naturaleza masiva de sus intervenciones, al conferirle de un modo explícito los atributos modernos de la sabiduría (el asiento y el pupitre) y al redescubrir su carácter profundamente épico de recitante, la solución de Claudel parece ser la única que

pueda *dar cuenta* de la situación del coro trágico. ¿Por qué nunca se ha probado?

Barrault ha querido un coro «dinámico», «natural», pero de hecho esta decisión delata las mismas vacilaciones que el resto de la representación. Esta confusión aquí es aún más grave, puesto que el coro es el núcleo duro de la tragedia: su función debe ser de una evidencia indiscutible, es preciso que en él todo, palabra, atuendo, situación, sea de un solo bloque y de un solo efecto; finalmente, aunque es «popular», sentencioso y prosaico, en ningún momento puede obrar con una ingenuidad «natural», psicológica, individualizada, pintoresca. El coro debe seguir siendo un organismo sorprendente, es necesario que asombre y que extrañe. Evidentemente, éste no es el caso del coro del Marigny: en él encontramos dos defectos contrarios, pero que van ambos más allá de la verdadera solución: el énfasis y la «naturalidad». Tan pronto los coreutas evolucionan según vagos dibujos geométricos, como en una fiesta de gimnasia (nunca se hablará bastante de los estragos de la estética Poupard en la tragedia griega); tan pronto intentan actitudes realistas, familiares, juegan a la anarquía consciente de los movimientos; tan pronto declaman como pastores en el púlpito, como adoptan el tono de la conversación. Esta confusión de los estilos instala en el teatro un error fatal: la irresponsabilidad. Esta especie de estado veleidoso del coro parece aún más evidente, si no en la naturaleza, al menos en la disposición del sustrato musical: se tiene la impresión de innumerables cortes, de una mutilación incesante que corta el concurso de la música, que la reduce a unas cuantas muestras exhibidas a hurtadillas, de un modo casi culpable: en estas condiciones, resulta difícil juzgarla. Pero lo que sí puede decirse de ella, es que no sabemos *por qué* está ahí, y cuál es la idea que ha guiado su distribución.

La Orestíada de Barrault es pues un espectáculo ambiguo en el que se encuentran, por otra parte sólo en estado de esbozos, opciones contradictorias. Falta pues decir por qué la confusión es aquí más grave que en otro casos: porque contradice la única relación que nos es posible tener hoy con la tragedia antigua, y que es *la claridad*. Representar en 1955 una tragedia de Esquilo sólo tiene sentido si estamos decididos a responder claramente a estas dos preguntas: ¿qué era exactamente *La Orestíada* para los contemporáneos de Esquilo? ¿En qué nos afecta a nosotros, hombres del siglo XX, el sentido antiguo de la obra?

Varios escritos contribuyen a responder a la primera pregunta: en primer lugar, la excelente introducción de Paul Mazon a su traducción en la colección Guillaume Budé; luego, en el plano de una sociología más amplia, los libros de Bachofen, de Engels y de Thomson.[2] En su época, y a pesar de la posición política moderada del propio Esquilo, *La Orestíada* era innegablemente una obra progresista; un testimonio del paso de la sociedad matriarcal, representada por las Erinias, a la sociedad patriarcal, representada por Apolo y Atenea. No es éste el lugar adecuado para explicar estas tesis, que se han beneficiado de una explicación ampliamente socializada. Basta con convencerse de que *La Orestíada* es una obra profundamente politizada: es el ejemplo mismo de la relación que puede unir una estructura histórica concreta con un mito determinado. Que otros se dediquen, si quieren, a descubrir en ella una problemática eterna del Mal y del Juicio; ello no impedirá que

2. Bachofen, *Das Mutterrecht* (El derecho materno), 1861; Engels, *Ursprung der Familie, des Privateigenthums und des Staats* (Origen de la familia de la propiedad privada y del Estado), 4.ª ed., 1891; George Thomson, *Aeschylus and Athens* (1941).

La Orestíada sea ante todo la obra de una época concreta, de un estado social determinado, y de un debate moral contingente.

Y precisamente, esta aclaración es lo que nos permite responder a la segunda pregunta: la relación de *La Orestíada* con nosotros, hombres de 1955, es la evidencia misma de su particularidad. Cerca de veinticinco siglos nos separan de esta obra: el paso del matriarcado al patriarcado, la sustitución de dioses antiguos y de la ley del talión por dioses nuevos, nada de todo eso forma ya casi parte de nuestra historia; y precisamente por esta alteridad flagrante, podemos juzgar con una mirada crítica un estado ideológico y social del que ya no participamos, y que se nos aparece objetivamente en toda su lejanía. *La Orestíada* nos dice lo que los hombres de entonces intentaban superar, el oscurantismo que trataban poco a poco de aclarar; pero nos dice al mismo tiempo que estos esfuerzos son para nosotros anacrónicos, y que los dioses nuevos que quería entronizar son dioses que nosotros, a nuestro tiempo, ya hemos vencido. Hay una marcha de la historia, un levantamiento difícil pero indiscutible de las hipotecas de la barbarie, la seguridad progresiva de que el hombre es el único que posee el remedio de sus males, de todo lo cual debemos constantemente hacernos conscientes, puesto que viendo el camino recorrido, se adquiere valor y esperanza para todo el que queda aún por recorrer.

Así pues, dando a *La Orestíada* su exacta figura, no digo arqüeológica, sino histórica, es como manifestaremos el vínculo que nos une a esta obra. Representada en su particularidad, en su aspecto monolítico, progresivo en relación con su propio pasado, pero bárbaro en relación con nuestro presente, la tragedia antigua nos concierne en la medida en que nos permite comprender *claramente*, por medio de todos los prestigios del teatro,

que la historia es plástica, fluida, al servicio de los hombres, por poco que éstos quieran hacerse dueños de ella con toda lucidez. Captar lo específicamente histórico de *La Orestíada*, su *originalidad* exacta, es para nosotros el único modo de hacer de ella un uso dinámico, dotado de responsabilidad.

Por estas razones, rechazamos una puesta en escena confusa, en la que las opciones, tímidas y parcialmente tratadas, tan pronto arqueológicas como estéticas, esencialistas (un debate moral eterno) como exóticas (la fiesta negra), concurren todas ellas finalmente, en su enredado ensamblaje, a arrebatarnos el sentimiento de una obra clara, definida en y por la historia, lejana como un pasado que ha sido el nuestro, pero que ya no queremos. Pedimos que, a cada golpe, venga de donde venga, el teatro nos diga la frase de Agamenón:

«Los lazos se deshacen, el remedio existe»

1955, *Théâtre populaire.*

EN LA VANGUARDIA ¿DE QUÉ TEATRO?

Los diccionarios no nos dicen de cuándo data exactamente el término *vanguardia*, en el sentido cultural. Parece que ésta es una noción bastante reciente, nacida en aquel momento de la historia en el que la burguesía apareció para algunos de sus escritores como una fuerza estéticamente retrógrada, a la que había que oponerse. Es probable que la vanguardia nunca haya sido para el artista más que un medio de resolver una contradicción histórica precisa: la misma de una burguesía desenmascarada, que ya no podía aspirar a su universalismo original más que en forma de una protesta violenta dirigida contra sí misma: violencia al principio estética, dirigida contra el filisteo, luego, de un modo cada vez más comprometido, violencia ética, cuando las conductas mismas de la vida asumieron la misión de oponerse al orden burgués (en los surrealistas, por ejemplo); pero violencia política, nunca.

Lo ocurrido es que, en el plano un poco vasto de la historia, esta protesta nunca ha sido más que una procuración: la burguesía delegaba en algunos de sus creadores misiones de subversión formal, sin que eso significase romper verdaderamente con ellos: en resumidas cuentas, ¿acaso no es ella misma la que dispensa al arte

de vanguardia el moderado apoyo de su público, es decir, de su dinero? La palabra misma de vanguardia, etimológicamente, sólo designa una porción un poco exuberante, un poco excéntrica, del ejército burgués. Parece como si hubiera un equilibrio secreto y profundo entre las tropas del arte conformistas y sus audaces tiradores. Éste es un fenómeno de complementariedad, bien conocido en sociología, ciencia en la que Claude Lévi-Strauss lo ha descrito excelentemente: el autor de vanguardia es un poco como el hechicero de las sociedades llamadas primitivas: *fija* la irregularidad para mejor purificar de ella a la masa social. No hay ninguna duda de que, en su fase descendente, la burguesía ha tenido una profunda necesidad de estas conductas aberrantes, que proclamaban a gritos algunas de sus tentaciones. La vanguardia, en el fondo, sólo es un fenómeno catártico más, una especie de vacuna destinada a inocular un poco de subjetividad, un poco de libertad, bajo la corteza de los valores burgueses: uno se siente mejor, después de haber concedido una parte declarada, pero limitada, a la enfermedad.

Por supuesto, esta *economía* de la vanguardia sólo es real a escala de la historia. Subjetivamente, y al nivel del creador mismo, la vanguardia se vive como una liberación total. Sólo que el hombre es una cosa, y los hombres son otra. Una experiencia creadora sólo puede ser radical si ataca la estructura real, es decir, política, de la sociedad. Más allá del drama personal del escritor de vanguardia, sea cual sea su fuerza ejemplar, siempre llega un momento en que el orden recupera a sus francotiradores. Un hecho probatorio es que nunca ha sido la burguesía la que ha amenazado a la vanguardia; y cuando el mordiente de los lenguajes nuevos ha perdido su fuerza, no pone ninguna objeción a recuperarlos, a adaptarlos a su propio uso; Rimbaud, anexionado por

Claudel, Cocteau académico o el surrealismo infuso en el gran cine, la vanguardia raramente prosigue hasta el final su carrera de hijo pródigo: tarde o temprano termina por reintegrarse al seno, que le había dado, con la vida, una libertad sólo temporal.

No, a decir verdad, la vanguardia sólo ha sido amenazada por una única fuerza, y que no es burguesa: la conciencia política. El surrealismo se dislocó, no bajo el efecto de los ataques burgueses, sino bajo la viva representación del problema político, y, por decirlo todo, del problema comunista. Parece que apenas conquistada por la evidencia de las tareas revolucionarias, la vanguardia renuncia a sí misma, acepta su muerte. No se trata de una simple preocupación de claridad, de la necesidad, para el creador realista, de hacerse entender por el pueblo. La incompatibilidad es más profunda. La vanguardia nunca ha sido más que un modo de cantar la muerte burguesa, pues su propia muerte pertenece también a la burguesía; pero la vanguardia no puede ir más lejos; no puede concebir el término fúnebre que expresa, como el momento de una germinación, como el paso de una sociedad cerrada a una sociedad abierta; es impotente por naturaleza para poner en la protesta que eleva la esperanza de asentimiento nuevo al mundo: quiere morir, decirlo, y que todo muera con ella. La liberación, a menudo fascinante, que impone al lenguaje, en el fondo no es más que una condena sin apelación: toda sociabilidad le produce horror, y no sin motivos, porque en ella sólo quiere ver el modelo burgués.

Parásita y propiedad de la burguesía, es fatal que la vanguardia siga la evolución de ésta: parece que hoy la vemos morir poco a poco; ya sea que la burguesía vuelva a investirse completamente en ella y termine por asegurar grandes éxitos a Beckett y a Audiberti (mañana serán los de Ionesco, ya bien aclimatado por la crítica humanista),

ya sea que el creador de vanguardia, asumiendo una conciencia política del teatro, abandone poco a poco la pura protesta ética (éste es sin duda el caso de Adamov) para emprender el camino de un nuevo realismo.

Aquí,[1] donde siempre hemos defendido la necesidad de un teatro político, medimos sin embargo todo lo que la vanguardia puede aportar a semejante teatro: puede proponer técnicas nuevas, intentar rupturas, hacer más flexible el lenguaje dramático, hacer ver al autor realista la exigencia de una cierta libertad de tono, despertarle de su despreocupación habitual con respecto a las formas. Uno de los grandes peligros del teatro político es el miedo a caer en el formalismo burgués; este temor ciega hasta el punto de volver al exceso contrario: el teatro realista sucumbe demasiado a menudo bajo la timidez de la dramaturgia, el conformismo del lenguaje; por un afán de evitar la anarquía, se cae fácilmente en la incorporación de las viejas formas usadas del teatro burgués, sin comprender que es la materialidad misma del teatro, y no sólo la ideología, lo que debe ser repensado. En esto la vanguardia puede ser útil. Ello puede presumirse, teniendo en cuenta sobre todo que muchas de sus novedades proceden de una observación aguda de la actualidad: las «audacias», que a veces tanto escandalizan a la crítica académica, de hecho son ya moneda corriente en un arte colectivo como el cine; todo un público popular, sobre todo joven, puede perfectamente, o en todo caso, muy aprisa, comprenderlas. Y podría esperarse mucho de un autor dramático que supiera dar al nuevo arte político que deseamos, las facultades de *descondicionamiento* del antiguo teatro de vanguardia.

1956, *Théâtre populaire.*

1. En *Théâtre populaire.*

LAS TAREAS DE LA CRÍTICA BRECHTIANA

Es muy poco aventurado prever que la obra de Brecht adquirirá cada vez más importancia; no sólo porque es una gran obra, sino también porque es una obra ejemplar: brilla, al menos hoy, con un resplandor excepcional en medio de dos desiertos: el desierto del teatro contemporáneo, en el que, excepto Brecht, no hay grandes nombres que citar, y el desierto del arte revolucionario, estéril desde los comienzos del *impasse* zdanoviano. Quien quiera reflexionar sobre el teatro y sobre la revolución irá a parar fatalmente a Brecht. El propio Brecht lo quiso así: su obra se opone con toda su fuerza al mito reaccionario del genio inconsciente; posee la grandeza que mejor concuerda con nuestro tiempo, la de la responsabilidad; es una obra que se encuentra en estado de «complicidad» con el mundo, con nuestro mundo: el conocimiento de Brecht, la reflexión sobre Brecht, en una palabra, la crítica brechtiana, es por definición extensiva a la problemática de nuestro tiempo. Hay que repetir incansablemente esta verdad: conocer a Brecht tiene una importancia distinta a la de conocer a Shakespeare o Gogol; porque Brecht escribió su teatro exactamente para nosotros, y no para la eternidad. La crítica brechtiana es pues una plena críti-

ca de espectador, de lector, de consumidor, y no de exégeta: es una crítica de hombre *concernido.* Y si yo mismo tuviera que escribir la crítica cuyo marco estoy esbozando, aun a riesgo de parecer indiscreto, no dejaría de sugerir en qué esta obra me afecta y me ayuda, a mí personalmente, en tanto que hombre concreto. Pero, para limitarse a lo esencial de un programa de crítica brechtiana, sólo daré los planos de análisis en los que esta crítica debería situarse sucesivamente.

1) *Sociología.* De una manera general, aún no poseemos medios de investigación suficientes para determinar los públicos de teatro. Por lo demás, en Francia al menos, Brecht aún no ha salido de los teatros experimentales (salvo la *Mère Courage* del T. N. P., cuyo caso es poco aleccionador debido al contrasentido de la puesta en escena). Por el momento, sólo podrían pues estudiarse las reacciones de la prensa.

Habría que distinguir, hasta hoy, cuatro tipos de reacción. En la extrema derecha, la obra de Brecht está integralmente desacreditada por su compromiso político: el teatro de Brecht es un teatro mediocre *porque* es un teatro comunista. En las derechas (unas derechas más sinuosas, y que pueden extenderse hasta la burguesía «modernista» de *L'Express*), se hace sufrir a Brecht una operación tradicional de invalidación política: se disocia el hombre de la obra, se abandona el primero a la política (insistiendo sucesiva y contradictoriamente en su independencia y su servilismo con respecto al Partido), y se enrola la segunda bajo las banderas del Teatro Eterno: la obra de Brecht, se dice, es grande a pesar de él, contra él.

En las izquierdas hay, en primer lugar, una acogida humanista de Brecht: se le supone una de estas vastas conciencias creadoras, dedicadas a una promoción humanitaria del hombre, como lo fueron Romain Rolland

o Barbusse. Esta visión simpática, desgraciadamente encubre un prejuicio anti-intelectualista, frecuente en determinados ambientes de extrema izquierda: para mejor «humanizar» a Brecht, se desacredita, o al menos se minimiza, la parte teórica de su obra: esta obra, se afirma, es grande *a pesar* de las opiniones sistemáticas de Brecht sobre el teatro épico, el actor, el distanciamiento, etcétera: se enlaza así con uno de los teoremas fundamentales de la cultura pequeñoburguesa, el contraste romántico entre el corazón y el cerebro, la intuición y la reflexión, lo inefable y lo racional, oposición que en último término enmascara una concepción mágica del arte. Finalmente, por parte de los comunistas (al menos en Francia), se expresan reservas con respecto al teatro brechtiano: en general, estas reservas se refieren a la oposición de Brecht al héroe positivo, a la concepción épica del teatro, y a la orientación «formalista» de la dramaturgia brechtiana. Dejando aparte la oposición de Roger Vailland, fundada en una defensa de la tragedia francesa como arte dialéctico de la crisis, estas críticas proceden de una concepción zdanoviana del arte.

Cito aquí de memoria; habría que volver sobre ello en detalle. Por otra parte, no se trataría en modo alguno de refutar las críticas de Brecht, sino más bien de acercarse a Brecht por las vías que nuestra sociedad emplea espontáneamente para *digerirlo.* Brecht *revela* a cualquiera que hable de él, y esta revelación afecta naturalmente a Brecht en grado máximo.

2) *Ideología.* ¿Hay que oponer a las «digestiones» de la obra brechtiana una verdad canónica de Brecht? En cierto sentido, y dentro de determinados límites, sí. En el teatro de Brecht hay un contenido ideológico preciso, coherente, consistente, admirablemente *organizado*, y que protesta de las deformaciones abusivas. Este contenido hay que describirlo.

Para ello, disponemos de dos clases de textos: en primer lugar, los textos teóricos, de una inteligencia aguda (dista mucho de ser indiferente el tropezar con un hombre, de teatro inteligente), de una gran lucidez ideológica, y que sería pueril querer subestimar, con el pretexto de que no son más que un apéndice intelectual a una obra esencialmente creadora. Evidentemente, el teatro de Brecht está hecho para ser representado. Pero antes de representarlo, o de verlo representar, no se prohíbe que sea comprendido: esta comprensión está orgánicamente vinculada a su función constitutiva, que es transformar a un público al tiempo que le divierte. En un marxista como Brecht, las relaciones entre la teoría y la práctica no deben ser subestimadas o deformadas. Separar el teatro brechtiano de sus fundamentos teóricos sería tan erróneo como querer comprender la acción de Marx sin leer el *Manifiesto Comunista* o la política de Lenin sin leer *El Estado y la Revolución*. No existe ninguna decisión estatal ni ninguna intervención sobrenatural que dispense graciosamente al teatro de las exigencias de la reflexión teórica. Contra toda una tendencia de la crítica hay que afirmar la importancia capital de los escritos sistemáticos de Brecht: no es debilitar el valor creador de este teatro el considerarlo como un teatro pensado.

Por otra parte, la propia obra proporciona los elementos principales de la ideología brechtiana. Aquí sólo puedo señalar los principales: el carácter histórico, y no «natural», de las desgracias humanas; el contagio espiritual de la alienación económica, cuyo último efecto es cegar acerca de las causas de su servidumbre a los mismos a quienes ésta oprime; el estatuto corregible de la Naturaleza, la manejabilidad del mundo; la adecuación necesaria de los medios y de las situaciones (por ejemplo, en una sociedad mala, el derecho sólo puede ser

restablecido por un juez que sea un bribón); la transformación de los antiguos «conflictos» psicológicos en contradicciones históricas, sometidas como tales al poder corrector de los hombres.

Aquí habría que precisar que estas verdades sólo se presentan como las soluciones de situaciones concretas, y que estas situaciones son infinitamente plásticas. Contrariamente al prejuicio de las derechas, el teatro de Brecht no es un teatro de tesis, no es un teatro de propaganda. Lo que Brecht toma del marxismo, no son consignas, una articulación de argumentos, sino un método general de explicación. Como consecuencia de ello, en el teatro de Brecht los elementos marxistas parecen siempre recreados. En el fondo, la grandeza de Brecht, y también su soledad, consiste en que inventa sin cesar el marxismo. El tema ideológico, en Brecht, podría definirse con gran exactitud como una dinámica de hechos que mezcla la constatación y la explicación, la ética y la política: de acuerdo con la enseñanza profunda del marxismo, cada tema es a un tiempo expresión y querer ser de los hombres y del ser de las cosas, es a un tiempo protestante (porque desenmascara) y reconciliador (porque explica).

3) *Semiología.* La semiología es el estudio de los signos y de las significaciones. No quiero entrar aquí en la discusión de esta ciencia, postulada hace unos cincuenta años por el lingüista Saussure, y de la que en general se recela mucho como formalista. Sin dejarse intimidar por las palabras, sería interesante reconocer que la dramaturgia brechtiana, la teoría del Episierung, la del distanciamiento y toda la práctica del Berliner Ensemble concerniente al decorado y a la indumentaria, plantean un problema semiológico declarado. Ya que lo que postula toda la dramaturgia brechtiana es que, al menos hoy, el arte dramático, más que expresar lo real,

tiene que significarlo. Es pues necesario que haya una cierta distancia entre el significado y su significante: el arte revolucionario debe admitir una cierta arbitrariedad de los signos, debe hacer concesiones a un cierto «formalismo», en el sentido de que debe tratar la forma según un método propio, que es el método semiológico. Todo el arte brechtiano protesta contra la confusión zdanoviana entre la ideología y la semiología, que ya sabemos a qué *impasse* estético ha conducido.

Comprendemos por otra parte por qué este aspecto del pensamiento brechtiano es el más antipático a la crítica burguesa y a la zdanoviana: una y otra se vinculan a una estética de la expresión «natural» de lo real: el arte es a sus ojos una falsa Naturaleza, una *seudo-Physis*. Por el contrario, para Brecht, hoy en día, es decir, en el seno de un conflicto histórico, en el que lo que se ventila es la desalienación humana, el arte debe ser una anti-Physis. El formalismo de Brecht es una protesta radical contra el enviscamiento de la falsa Naturaleza burguesa y pequeñoburguesa: en una sociedad aún alienada, el arte debe ser crítico, debe cortar toda ilusión, incluso la de la «Naturaleza»: el signo debe ser parcialmente arbitrario, sin lo cual volvemos a caer en un arte de la expresión, en un arte de la ilusión esencialista.

4) *Moral*. El teatro brechtiano es un teatro moral, es decir, un teatro que se pregunta con el espectador: ¿qué es lo que hay que hacer en esta situación? Esto nos llevaría a recapitular y a describir las situaciones arquetípicas del teatro brechtiano; a mi entender, estas situaciones pueden reducirse a un problema único: ¿cómo ser bueno en una sociedad mala? Me parece muy importante destacar debidamente la estructura moral del teatro de Brecht: se comprende perfectamente que el marxismo tenga otras tareas más urgentes que ocuparse de problemas de la conducta individual; pero la socie-

dad capitalista dura, el propio comunismo se transforma: la acción revolucionaria cada vez debe cohabitar más, y de un modo casi institucional, con las normas de la moral burguesa y pequeñoburguesa: así surgen problemas de conducta, y ya no de acción. Brecht puede tener así un gran poder educador, revelador.

Sobre todo teniendo en cuenta que su moral no tiene nada de catequística, que en la mayoría de los casos es estrictamente interrogativa. Sabemos que algunas de sus obras terminan con una interrogación literal al público, a quien el autor confía la tarea de encontrar por sí mismo la solución del problema propuesto. La función moral de Brecht es la de insertar vivamente una pregunta en medio de una evidencia (éste es el tema de la excepción y la regla). Puesto que aquí se trata, esencialmente, de una moral de la invención. La invención brechtiana es un proceso táctico para ir al encuentro de la corrección revolucionaria. Es decir, que para Brecht, la solución de todo *impasse* moral depende de un análisis más exacto de la situación concreta en la que se encuentra el sujeto: sólo al ser vivamente consciente de la particularidad histórica de esta situación, de su naturaleza artificial, puramente conformista, aparece la solución. La moral de Brecht consiste esencialmente en una lectura correcta de la historia, y la plasticidad de esta moral *(cambiar, cuando hace falta, el Gran Uso)* procede de la plasticidad misma de la Historia.

1956, *Arguments.*

«QUERER NOS QUEMA...»

> «*Querer* nos quema y *poder* nos destruye: pero *saber* deja nuestra débil organización en un perpetuo estado de calma.»

Thibaudet ya había advertido que a menudo existe en la producción de los grandes escritores, una *obra límite*, una obra singular, casi molesta, en la que depositan a un tiempo el secreto y la caricatura de su creación, sin dejar de sugerir en ella la obra aberrante que no escribieron y que tal vez hubiesen querido escribir; esta especie de sueño donde se mezclan de una manera rara lo positivo y lo negativo de un creador es la *Vie de Rancé*, de Chateaubriand, es el *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert. Podríamos preguntarnos si, en el caso de Balzac, su obra límite no es *Le Faiseur*.[1]

En primer lugar, porque *Le Faiseur* es teatro, es decir, un órgano aberrante que se introduce tardíamente en un organismo poderosamente terminado, adulto, especializado, como es la novela balzaquiana. Siempre hay que recordar que Balzac es la novela hecha hombre, la novela llevada hasta el extremo de su posible, de su vo-

1. Representado por Jean Vilar en el T. N. P.

cación, es, en cierto modo, la novela definitiva, la novela absoluta. ¿Qué viene a hacer aquí ese hueso suplementario (cuatro obras dramáticas frente a cien novelas), ese teatro por el que discurren, desordenadamente mezclados, todos los fantasmas de la comedia francesa, desde Molière a Labiche? Sin duda a dar testimonio de una *energía* (hay que extender esta palabra en el sentido balzaquiano de última fuerza creadora) en estado puro, liberada de toda la opacidad, de toda la lentitud del relato novelesco. *Le Faiseur* quizá sea una farsa, pero una farsa que quema: es fósforo de creación; aquí la rapidez ya no es graciosa, ágil e insolente, como en la comedia clásica, sino que es dura, implacable, eléctrica, ávida por arrastrar y despreocupada por aclarar: es una prisa esencial. Las frases pasan sin reposo de un actor a otro, como si por encima de los rebotes de la intriga, en una zona de creación superior, los personajes se hallaran ligados entre sí por una complicidad de ritmo: hay algo de ballet en *Le Faiseur*, y la misma abundancia de los apartes, esa temible arma del viejo arsenal de teatro, añade a la carrera una especie de complicación intensa: aquí el diálogo siempre tiene al menos dos dimensiones. El carácter oratorio del estilo novelesco queda roto, reducido a una lengua metálica, admirablemente *interpretada*: éste es un gran estilo de teatro, el lenguaje mismo del *teatro en el teatro.*

Le Faiseur data de los últimos años de Balzac. En 1848 la burguesía francesa hará un movimiento de báscula: al hacendado o al industrial, que administra ahorrativa y prudentemente la empresa familiar, al capitalista *louis-philippard* que amasa bienes concretos, va a suceder el aventurero del dinero, el especulador en estado puro, el capitán de Bolsa, el hombre que de la nada puede sacarlo todo. Ya se ha hecho notar cómo en muchos puntos de su obra Balzac describe *por antici-*

pado la sociedad del Segundo Imperio. Ello es cierto para Mercadet, hombre de la magia capitalista, en la cual el dinero va a desprenderse milagrosamente de la propiedad.

Mercadet es un alquimista (tema fáustico caro a Balzac), trabaja para obtener algo de la nada. La nada aquí incluso es más que nada, es un vacío positivo de dinero, es el agujero que tiene todos los caracteres de la existencia: la deuda. La deuda es una prisión (en la misma época en que existía la prisión por deudas, esa famosa Clichy que aparece una y otra vez como una obsesión en el *Faiseur*); el propio Balzac permaneció durante toda su vida encerrado en la Deuda, y podría decirse que la obra balzaquiana es la huella concreta de una furiosa lucha por salir de ella: escribir era, ante todo, extinguir la deuda, superarla. Del mismo modo, *Le Faiseur*, como obra teatral, como duración dramática, es una serie de frenéticos movimientos destinados a emerger de la deuda, a romper la prisión infernal del vacío monetario. Mercadet es un hombre que pone en juego todos sus recursos para escapar a la camisa de fuerza de sus deudas. En modo alguno por moral; más bien por una especie de ejercicio dionisíaco de la creación: Mercadet no trabaja para pagar sus deudas, trabaja de un modo absoluto para crear dinero de la nada. La especulación es la forma sublimada, alquímica; del beneficio capitalista: como hombre moderno, Mercadet no trabaja ya sobre bienes concretos, sino sobre ideas de bienes, sobre Esencias de dinero. Su trabajo (concreto, como lo demuestra la complicación de la intriga) se ejerce sobre objetos (abstractos). El papel moneda es ya una primera espiritualización del oro; su valor es su último estado impalpable: a la humanidad-metal (la de los usureros y la de los avaros), va a suceder la humanidad-valor (la de los *faiseurs*, que hacen algo con el vacío). Para Mercadet la especula-

ción es una operación demiúrgica destinada a encontrar la piedra filosofal moderna: el oro que no lo es.

El gran tema del *Faiseur* es pues el vacío. Este vacío está encarnado: es Godeau, el socio fantasma, a quien siempre se espera, a quien nunca se ve, y quien termina por crear la fortuna partiendo de su solo vacío. Godeau es una invención alucinante; Godeau no es un ser, es una ausencia, pero esta ausencia existe, porque Godeau es una *función*: todo el nuevo mundo está quizá en este paso del ser al acto, del objeto a la función: ya no es necesario que las cosas existan, basta con que funcionen; o, mejor dicho, pueden funcionar sin existir. Balzac ha visto la modernidad que se anunciaba, ya no como el mundo de los bienes y de las personas (categorías del código napoleónico), sino como el de las funciones y el de los valores: lo que existe ya no es lo que *es*, sino lo que *se sostiene*. En *Le Faiseur* todos los personajes están vacíos (excepto las mujeres), pero existen porque, precisamente, su vacío, es contiguo: se sostienen los unos gracias a los otros.

Esta mecánica, ¿es triunfante? Mercadet, ¿encuentra su piedra filosofal, crea dinero de la nada? De hecho hay dos desenlaces en *Le Faiseur*: uno es moral; la alquimia prestigiosa de Mercadet se viene abajo debido a los escrúpulos de su mujer, y Mercadet se arruinaría de no ser por la llegada de Godeau (al que, a pesar de todo, no vemos), quien saca a flote a su socio, lo cual no le impide enviarle a vivir modestamente a la Turena, donde terminará sus días como un gentleman-farmer casero, es decir, exactamente como lo contrario de un especulador. Éste es el desenlace escrito, pero no es seguro que sea el desenlace real. El verdadero, el virtual, es que Mercadet gana: sabemos perfectamente que la verdad profunda de

la creación reside en el hecho de que Godeau no llega: Mercadet es un creador absoluto, no debe nada a nadie, sólo a sí mismo y a su poder de alquimista.

El grupo de las mujeres (Mme. Mercadet y su hija Julie), al cual hay que añadir el pretendiente Minard, joven de buenos sentimientos, queda decididamente fuera del circuito alquímico; representa el orden antiguo, ese mundo de la propiedad restringida pero concreta, el mundo de las rentas seguras, de las deudas pagadas, del ahorro; mundo si no aborrecido (ya que no hay nada estético ni moral en la superenergética de Mercadet), al menos *carente de interés*: mundo que sólo puede expansionarse (al final de la obra) en la posesión más pesada que pueda concebirse, la de la tierra (una propiedad en la Turena). Vemos pues hasta qué punto este teatro tiene dos polos bien opuestos: de un lado, lo pesado, el sentimiento, la moral, el objeto; del otro, lo ligero, lo galvánico, la función. Éste es el motivo de que *Le Faiseur* sea una obra límite: los temas están vaciados de toda ambigüedad, separados en una luz cegadora, implacable.

Además en este caso Balzac quizá haya llevado a cabo su mayor martirio de creador: trazar con Mercadet la figura de un padre inaccesible a la paternidad. Sabemos que el padre (Goriot es su plena encarnación) es la persona cardinal de la creación balzaquiana, a un tiempo creador absoluto y víctima total de sus criaturas. Mercadet, aligerado, sutilizado por el vicio de la especulación, es un falso padre, sacrifica a su hija. Y el impulso destructor de esta obra es tal, que a esta hija le ocurre algo inaudito, audaz, que vemos muy raras veces en nuestros teatros: esta hija es *fea*, y su misma fealdad es objeto de especulación. Especular con la belleza aún es fundar una contabilidad del ser; especular con su

fealdad es rizar el rizo de la nada: Mercadet, figura satánica del «poder y del querer» en estado puro, quedaría completamente consumido, destruido, si un último efecto teatral no le devolviese el peso de la familia y de la tierra. Y por otra parte sabemos perfectamente que en el fondo ya no queda nada del *faiseur*: devorado, consumido a la vez por el movimiento de su pasión y el vértigo infinito de su omnipotencia, el especulador manifiesta en su persona la gloria y el castigo de todos esos prometeos balzaquianos, de esos ladrones de fuego divino, de los que Mercadet es como la última fórmula algebraica, a la vez grotesca y terrible.

1957, *Bref.*

EL ÚLTIMO ESCRITOR FELIZ

¿Qué es lo que hoy tenemos en común con Voltaire?[1] Desde un punto de vista moderno, su filosofía está anticuada. Es posible creer en la fijeza de las esencias y en el desorden de la Historia, pero no de la misma manera que Voltaire. En todo caso, los ateos ya no se arrojan a los pies de los deístas, que por otra parte ya no existen. La dialéctica ha matado el maniqueísmo, y raras veces se discute acerca de la Providencia. En cuanto a los enemigos de Voltaire, o han desaparecido o se han transformado: ya no hay jansenistas, ni socinianos, ni leibnizianos; los jesuitas ya no se llaman Nonotte o Patouillet.

Iba a decir: ya no hay Inquisición. Lo cual sería falso, evidentemente. Lo que ha desaparecido es el teatro de la persecución, no la persecución misma: el auto de fe se ha sutilizado en operación de policía, la hoguera en campo de concentración, discretamente ignorado por sus vecinos. Gracias a lo cual, las cifras han podido cambiar: en 1721, nueve hombres y once mujeres fueron quemados en Granada en los cuatro hornos del pa-

1. Prefacio a los *Romans et Contes*, de Voltaire, edición del Club des Libraires de France.

tíbulo de yeso, y en 1723 nueve hombres en Madrid, con motivo de la llegada de la princesa francesa: sin duda se habían casado con mujeres juntamente con las cuales habían apadrinado algún niño, o habían comido carne en viernes. Represión horrible, cuyo absurdo sostiene toda la obra de Voltaire. Pero, de 1939 a 1945, seis millones de hombres, entre otros, murieron en las torturas de la deportación, porque eran judíos, ellos, o sus padres o sus abuelos.

Contra esto no hemos tenido ni un solo libelo. Quizá precisamente porque las cifras han cambiado. Por simplista que parezca, hay una proporción entre la ligereza del arma volteriana (*petits rogatons* —mendruguitos—, *pâtés portatifs* —pastelillos—, *fusées volantes* —cohetes voladores) y el carácter esporádico del crimen religioso en el siglo XVIII: cuantitativamente limitada, la hoguera se convertía en un principio, es decir, en un blanco: ventaja enorme para quien la combate: así surgen escritores triunfantes. Pues la enormidad misma de los crímenes racistas, su organización a cargo del Estado, las justificaciones ideológicas con que se encubren, todo arrastra al escritor de hoy mucho más allá del libelo, exige de él más que una ironía, una filosofía, más que un asombro, una explicación. Desde Voltaire, la Historia se ha encerrado en una dificultad que desgarra a toda la literatura comprometida, y que Voltaire no conoció: *no hay libertad para los enemigos de la libertad*: nadie puede ya dar lecciones de tolerancia a nadie.

En resumidas cuentas, lo que quizá nos separe de Voltaire sea el hecho de que fuese un escritor feliz. Nadie mejor que él dio al combate de la Razón el aire de una fiesta. Todo era espectáculo en sus batallas: el nombre del adversario, siempre ridículo, la doctrina combatida, reducida a una proposición (la ironía volteriana

consiste siempre en poner en evidencia una *despropor-ción*); la multiplicación de los golpes, que parten en todas direcciones, hasta el punto de parecer un juego, lo cual dispensa de todo respeto y de toda compasión; la movilidad misma del combatiente, tan pronto disfrazado bajo mil seudónimos transparentes, como haciendo de sus viajes europeos una especie de comedia de fintas, una burlesca picardía perpetua. Porque los altercados de Voltaire y del mundo son no sólo espectáculo, sino espectáculo superlativo, denunciándose a sí mismo como espectáculo, al modo de esos juegos de Polichinela que tanto gustaban a Voltaire, puesto que tenía un teatro de títeres en Cirey.

La primera dicha de Voltaire sin duda fue la de su época. Vamos a aclararlo: esta época era muy dura, y Voltaire proclamaba sus horrores incesantemente. Sin embargo, ningún momento histórico ha ayudado más al escritor, le ha dado más seguridad de luchar por una causa justa y natural. La burguesía, de la que procedía Voltaire, ocupaba ya una gran parte de las posiciones económicas; estaba presente en los negocios, en el comercio y en la industria, en los ministerios, en las ciencias, en la cultura, sabía que su triunfo coincidía perfectamente con la prosperidad de la nación y la felicidad de cada uno de los ciudadanos. Tenía de su parte el poder virtual, la certidumbre del método, la herencia aún pura del gusto; y ante ella, contra ella, todo lo que un mundo agonizante puede mostrar de corrupción, de necedad y de ferocidad. Era ya una gran dicha, una gran paz, combatir un enemigo tan uniformemente condenable. El espíritu trágico es severo porque reconoce, por obligación de naturaleza, la grandeza del adversario: Voltaire careció de espíritu trágico: no tuvo que medir sus fuerzas con ninguna fuerza viva, con ninguna idea, con ningún hombre que pudiera hacerle reflexionar seria-

mente (salvo el pasado: Pascal, y el futuro: Rousseau; pero los escamoteó a ambos): jesuitas, jansenistas o parlamentos, eran grandes cuerpos anquilosados, vaciados de toda inteligencia, llenos tan sólo de una ferocidad intolerable para *el corazón y la mente*. La autoridad, incluso en sus manifestaciones más sangrientas, no era más que un decorado; bastaba con pasear por en medio de esa mecánica la mirada de un hombre, para que se derrumbara. Voltaire supo tener esta mirada maligna y tierna (*El mismo corazón de Zaïre*, dijo Mme. de Genlis, *estaba en sus ojos*) cuyo poder de ruptura consistió simplemente en llevar la vida en medio de esas grandes máscaras ciegas que aún regían la sociedad.

Era en efecto una dicha excepcional tener que combatir en un mundo en el que la fuerza y la necedad se hallaban continuamente del mismo lado: situación privilegiada para el hombre de talento. El escritor estaba en el mismo bando de la historia, tanto más feliz cuanto que la sentía como un remate, no como un desbordamiento que hubiera podido implicar el peligro de arrastrarle a él mismo.

La segunda dicha de Voltaire fue precisamente la de olvidar la historia, en el mismo tiempo en que ella le llevaba. Para ser feliz, Voltaire suspendió el tiempo; si tiene una filosofía, es la de la inmovilidad. Su pensamiento ya es conocido: Dios creó el mundo como un geómetra, no como un padre. Es decir, que no se preocupa por velar por su creación, y que una vez ordenado, el mundo ya no mantiene más relaciones con Dios. Una inteligencia originaria estableció una vez por todas un cierto tipo de causalidad: nunca hay efectos sin causas, ni objetos sin fines, la relación de los unos y de los otros es inmutable. La metafísica volteriana nunca llega a ser más que una introducción a la física, y la Providencia una mecánica. Porque una vez Dios se ha retirado del

mundo que creó (como el relojero de su reloj), ni Dios ni el hombre pueden moverse más. Evidentemente, el Bien y el Mal existen; pero entiéndase por ello la felicidad o la desgracia, no el pecado o la inocencia; dado que uno y otro sólo son los elementos de una causalidad universal; tienen una necesidad, pero esta necesidad es mecánica y no moral: el Mal no castiga, el Bien no recompensa: no significan que Dios es, que Dios vela, sino que Dios ha sido, que creó.

Es decir, que si el hombre se decide a abandonar el Mal por el Bien, movido por un impulso moral, atenta al orden universal de las causas y de los efectos; con este proceder sólo puede originar un desorden bufo (como le ocurre a Memnon, el día en que decide ser bueno). ¿Qué puede pues el hombre sobre el Bien y el Mal? No gran cosa: en este engranaje que es la creación sólo hay lugar para un *juego*, es decir, la escasísima anchura que el constructor de un aparato deja a las piezas para moverse. Este juego es la Razón. Es caprichoso, es decir que no muestra ninguna dirección de la Historia: la Razón aparece, desaparece, sin más ley que el esfuerzo puramente personal de unas cuantas mentes: entre los beneficios de la Historia (inventos útiles, grandes obras) nunca hay más que una relación de contigüidad, no de función. La oposición de Voltaire a toda comprensión del Tiempo es muy viva. Para Voltaire, no hay Historia en el sentido moderno del vocablo, nada más que cronologías. Voltaire escribió libros de historia, para decir explícitamente que no creía en la Historia: el siglo de Luis XIV no es un organismo, es un encuentro de azares, aquí las dragonadas, allí Racine. La misma Naturaleza, desde luego, nunca es histórica: al ser esencialmente arte, es decir, artificio de Dios, no puede moverse ni haberse movido: las montañas nunca han sido movidas por las aguas, Dios las creó una vez por todas para el

uso de los animales, y los peces fósiles —cuyo descubrimiento tanto interesó al siglo— sólo son los restos tan prosaicos de las meriendas de los peregrinos: no hay evolución.

La filosofía del Tiempo será la aportación del siglo XIX (y sobre todo de Alemania). Podríamos creer que la lección relativista del pasado es, al menos en Voltaire, como en todo el siglo, sustituida por la del espacio. A primera vista esto es lo que ocurre: el siglo XVIII no es tan sólo una gran época de viajes, aquella en la que el capitalismo moderno, entonces de predominio inglés, organiza definitivamente su mercado mundial, de China a América del Sur; es sobre todo el siglo en que el viaje llega hasta la literatura y comporta una filosofía. Ya es sabido el papel de los jesuitas, gracias a sus *Cartas edificantes y curiosas*, en los orígenes del exotismo. Desde comienzos del siglo estos materiales se transforman y desembocan rápidamente en una auténtica tipología del hombre exótico: así tenemos el sabio egipcio, el árabe mahometano, el turco, el chino, el siamés y, el más prestigioso de todos, el persa. Todos estos orientales son maestros de filosofía; pero antes de decir cuál, hay que advertir que en el momento en que Voltaire empieza a escribir sus cuentos, que deben mucho al folklore oriental, el siglo ya había elaborado una verdadera retórica del exotismo, una especie de *digest* cuyas figuras están tan bien formadas y son tan bien conocidas, que ya se puede recurrir rápidamente a ellas, como a una reserva algebraica, sin tener que molestarse ya con descripciones y sorpresas; Voltaire no dejó de hacerlo, ya que nunca se preocupó por ser «original» (noción por otra parte completamente moderna); el oriental no es para él, como para ninguno de sus contemporáneos, el objeto, el término de una verdadera mirada; sino simplemente una cifra usual, un signo cómodo de comunicación.

El resultado de esta conceptualización es que el viaje volteriano carece de todo espesor; el espacio que Voltaire recorre sin concederse el menor descanso (en sus cuentos no se cesa de viajar), no es un espacio de explorador, sino un espacio de agrimensor, y lo que Voltaire toma de la humanidad exótica de los chinos o de los persas es un nuevo límite, no una nueva sustancia; se atribuyen nuevos habitáculos a la esencia humana, ésta prospera, desde el Sena al Ganges, y las novelas de Voltaire más que averiguaciones son recorridos de propietario, que se orienta sin gran orden porque se trata siempre del mismo cercado y que se interrumpe caprichosamente haciendo continuas paradas donde se discute no de lo que se ve, sino de lo que se es. Ello explica que el viaje volteriano no sea ni realista ni barroco (la vena picaresca de los primeros relatos del siglo se ha agotado completamente); ni siquiera es una operación de conocimiento, sino tan sólo de afirmación; es el elemento de una lógica, la cifra de una ecuación; estos países de Oriente que hoy en día pesan tanto, tienen una individualización tan acusada en la política mundial, para Voltaire son como casillas vacías, signos móviles sin contenido propio, grados cero de la humanidad de los que se puede echar mano rápidamente para significarse a sí mismo.

Porque ésta es la paradoja del viaje volteriano: manifestar una inmovilidad. Evidentemente hay otras costumbres, otras leyes, otras morales distintas de las nuestras, y esto es lo que enseña el viaje; pero esa diversidad forma parte de la esencia humana, y por consiguiente no tarda en encontrar su punto de equilibrio; basta pues con reconocerla, para justificarnos con ella: que el hombre (es decir, el hombre oriental) se multiplique un poco, que el filósofo europeo se desdoble en sabio chino, en hurón ingenuo, y el hombre universal será crea-

do. Agrandarse para confirmarse, no para transformarse, tal es el sentido del viaje volteriano.

Sin duda la segunda dicha de Voltaire fue poder apoyarse en una inmovilidad del mundo. La burguesía estaba tan cerca del poder que ya podía empezar a no creer en la Historia. Podía así empezar a negar todo sistema, a sospechar de toda filosofía organizada, es decir, a plantear su propio pensamiento, su propio sentido común como una naturaleza a la cual ofendería cualquier doctrina, cualquier sistema intelectual. Eso fue lo que hizo Voltaire brillantemente, y en ello consistió su tercera dicha: disoció sin cesar inteligencia e intelectualidad, afirmando que el mundo es orden, si no se trata abusivamente de ordenarlo, que es sistema a condición de que se renuncie a sistematizarlo: he ahí una actitud mental que más adelante ha tenido una gran difusión: hoy le llamamos anti-intelectualismo.

Un hecho notable es el de que todos los enemigos de Voltaire podían ser *denominados*, es decir, que debían su ser a su certeza: jesuitas, jansenistas, socinianos, protestantes, ateos, todos enemigos entre sí, pero reunidos bajo los ataques de Voltaire por su aptitud para ser definidos con una palabra. Inversamente, en el plano del sistema denominativo, Voltaire se escurre. Doctrinalmente, ¿era deísta? ¿leibniziano? ¿racionalista? Siempre sí y no. No tiene más sistema que el odio del sistema (y sabemos que no hay sistema más duro que éste); sus enemigos hoy serían los doctrinarios de la Historia, de la Ciencia (véase cómo escarnece a la alta ciencia en *L'Homme aux quarante écus*), o de la Existencia; marxistas, progresistas, existencialistas, intelectuales de izquierda, Voltaire les hubiera odiado, se hubiese ensañado con ellos con sus incesantes burlas, como en su tiempo hizo con los jesuitas. Al oponer continuamente inteligencia e intelectualidad, sirviéndose de la una para arruinar a la otra,

reduciendo los conflictos de ideas a una especie de lucha maniquea entre la necedad y la inteligencia, asimilando todo sistema a la necedad y toda libertad de espíritu a la inteligencia, Voltaire fundó el liberalismo en su contradicción. Como sistema del no-sistema, el anti-intelectualismo esquiva los golpes y gana en los dos bandos, jugando a un perpetuo torniquete entre la mala fe y la buena conciencia, el pesimismo del fondo y la alegría de la forma, el escepticismo proclamado y la duda terrorista.

La fiesta volteriana está constituida por esa coartada incesante. Voltaire golpea y esquiva a la vez. El mundo es sencillo para quien termina todas sus cartas, a guisa de saludos cordiales, con el: *Écrasons l'infâme* (es decir, el dogmatismo). Sabemos que esta simplicidad y esta felicidad fueron comprados al precio de una ablación de la Historia, y de una inmovilización del mundo. Además, es una felicidad que, a pesar de su triunfo espectacular sobre el oscurantismo, dejaba en la puerta a muchas personas. Así, de acuerdo con la leyenda, el anti-Voltaire fue Rousseau. Afirmando enérgicamente la idea de una corrupción del hombre por la sociedad, Rousseau volvía a poner la Historia en movimiento, establecía el principio de un desbordamiento permanente de la Historia. Pero, al mismo tiempo, hacía a la literatura un regalo envenenado. A partir de ahora, incesantemente sediento y herido de una responsabilidad a la que ya no podrá ni hacer honor del todo, ni eludir completamente, el intelectual va a definirse por su mala conciencia: Voltaire fue un escritor feliz, pero sin duda fue el último.

1958, *Prefacio.*

NO HAY UNA ESCUELA ROBBE-GRILLET

Parece que Butor es el discípulo de Robbe-Grillet, y que ellos dos, aumentados episódicamente con algunos más (Nathalie Sarraute, Marguerite Duras y Claude Simon; pero ¿por qué no Cayrol, cuya técnica novelesca, a menudo, es tan atrevida?), forman una nueva escuela de la Novela. Y cuando hay dificultades —y no sin motivo— para precisar el vínculo doctrinal o simplemente empírico que los une, se les mete a todos mezclados en la *vanguardia*. Porque se necesita una vanguardia: nada tranquiliza más que una rebelión *nombrada*. Sin duda ha llegado el momento en que la agrupación arbitraria de novelistas como Butor y Robbe-Grillet —para no hablar más que de los que más a menudo han sido asociados— empieza a ser enojosa para uno y para otro. Butor no forma parte de la Escuela Robbe-Grillet, por la razón básica de que esta escuela no existe. En cuanto a las obras mismas, son antinómicas.

La tentativa de Robbe-Grillet no es humanista, su mundo no está de acuerdo con el mundo. Lo que él busca es la expresión de una negatividad, es decir, la cuadratura del círculo en literatura. No es el primero. Hoy en día conocemos obras importantes —aunque, a decir verdad, pocas— que han sido o son deliberada-

mente el residuo glorioso de lo imposible: la de Mallarmé, la de Blanchot, por ejemplo. En Robbe-Grillet la novedad consiste en tratar de mantener la negación al nivel de las técnicas novelescas (lo cual es ver claramente que hay una responsabilidad de la forma, algo de lo que nuestros antiformalistas no tienen ni la menor idea). Hay pues, al menos tendencialmente, en la obra de Robbe-Grillet, a un tiempo rechazo de la historia, de la anécdota, de la psicología de las motivaciones, y rechazo de la significación de los objetos. De ahí la importancia de la descripción óptica en este escritor: si Robbe-Grillet describe casi-geométricamente los objetos, es para liberarlos de la significación humana, para *corregirlos* de la metáfora y del antropomorfismo. La minuciosidad de la mirada en Robbe-Grillet (por otra parte, se trata, más que de una minuciosidad, de una alteración) es pues puramente negativa, no instituye nada, o, mejor dicho, instituye precisamente la *nada* humana del objeto, es como la nube helada que oculta la nada, y por consiguiente la designa. La mirada es esencialmente en Robbe-Grillet una conducta purificadora, la ruptura de una solidaridad, aunque sea dolorosa, entre el hombre y los objetos. La consecuencia es que esta mirada en ningún aspecto puede *hacer reflexionar*: no puede recuperar nada del hombre, de su soledad, de su metafísica. La idea más ajena, la más antipática al arte de Robbe-Grillet, es sin duda la idea de tragedia, puesto que aquí nada del hombre se da en espectáculo, ni siquiera su abandono. Ahora bien, es este rechazo radical de la tragedia el que, a mi entender, da a la tentativa de Robbe-Grillet un valor preeminente. La tragedia no es más que un medio de recoger la desgracia humana, de asumirla, es decir, de justificarla bajo la forma de una necesidad, de una sabiduría o de una purificación: rechazar esta recuperación y buscar los medios técnicos

de no sucumbir traidoramente a ella (nada más insidioso que la tragedia) es hoy en día una empresa singular, y, sean cuales sean sus rodeos «formalistas», importante. No es seguro que Robbe-Grillet haya llevado a cabo su proyecto: en primer lugar, porque el fracaso está en la naturaleza misma de este proyecto (no hay *grado cero* de la forma, la negatividad siempre se *vuelve* positividad); y luego, porque una obra nunca es exclusivamente la expresión retrasada de un proyecto inicial: el proyecto es *también* una inferencia de la obra.

La última novela de Butor, *La Modification*, parece punto por punto el polo opuesto de la obra de Robbe-Grillet. ¿Qué es *La Modification*? Esencialmente, el contrapunto de varios mundos, cuya correspondencia misma está destinada a hacer significar los objetos y los hechos. Hay el mundo de la letra: un viaje en tren de París a Roma. Hay el mundo del sentido: una conciencia modifica su proyecto. Sean cuales sean la elegancia y la discreción del procedimiento, el arte de Butor es simbólico: el viaje *significa* algo, el itinerario especial, el itinerario temporal y el itinerario espiritual (o memorial) intercambian su literalidad, y este intercambio es el que es significación. Es decir, que todo lo que Robbe-Grillet quiere desterrar de la novela (*La Jalousie* es en este aspecto la mejor de sus obras), el símbolo, es decir, el destino, Butor lo quiere expresamente. Mucho más aún: cada una de las tres novelas de Robbe-Grillet que conocemos, forma una irrisión declarada de la idea de itinerario (irrisión muy coherente, puesto que el itinerario, el desvelamiento, es una noción trágica): en cada caso, la novela termina cerrándose en su identidad inicial: el tiempo y el lugar han cambiado, y sin embargo no ha surgido ninguna conciencia nueva. Por el contrario, para Butor, el hacer camino es creador, y creador de conciencia: un hombre nuevo nace sin cesar: el tiempo sirve para algo.

Parece que esta positividad vaya muy lejos en el orden espiritual. El símbolo es una vía esencial de reconciliación entre el hombre y el universo; o, más exactamente, postula la noción misma de universo, es decir, de creación. Ahora bien, *La Modification* no es tan sólo una novela simbólica, sino que es también una novela de la criatura, en el sentido plenamente *obrado* del término. Por mi parte, yo no creo en modo alguno que la segunda persona empleada por Butor en *La Modification* sea un artificio formal, una variante astuta de la tercera persona de la novela, que permita acreditar la obra como de «vanguardia»; esta segunda persona me parece literal: es la del creador dirigiéndose a la criatura, nombrada, constituida, creada en todos sus actos por un juez y generador. Esta interpretación es capital, ya que instituye la conciencia del héroe: a fuerza de oírse descrita por una mirada, la persona del héroe se modifica, y renuncia a consagrar el adulterio del que tenía inicialmente el firme propósito. La descripción de los objetos, en Butor, tiene pues un sentido absolutamente antinómico al que tiene en Robbe-Grillet. Robbe-Grillet describe los objetos para expulsar de ellos al hombre. Butor, por el contrario, los convierte en atributos reveladores de la conciencia humana, en lienzos de espacio y de tiempo donde se pegan partículas, pervivencias de la persona: el objeto se da en su intimidad dolorosa con el hombre, forma parte de un hombre, dialoga con él, le impulsa a pensar su propia duración, le suscita una lucidez, una repulsión, es decir, una redención. Los objetos de Butor hacen decir: *¡sí que es esto!*, aspiran a la revelación de una esencia, son analógicos. Por el contrario, los de Robbe-Grillet son literales; no utilizan ninguna complicidad con el lector: ni excéntricos ni familiares, quieren permanecer en una soledad inaudita, puesto que esta soledad nunca debe remitir a una sole-

dad del hombre, lo cual también sería un medio de recuperar lo humano: que el objeto esté solo, sin que sin embargo se plantee el problema de la soledad humana. El objeto de Butor, por el contrario, plantea la soledad del hombre (sólo hay que pensar en el compartimento de *La Modification*), pero es para mejor retirarla de él, puesto que esta soledad engendra una conciencia, y, más aún, una conciencia contemplada, es decir, una conciencia moral. Por eso, el héroe de *La Modification* alcanza la forma superlativa del personaje, que es la persona: los valores seculares de nuestra civilización se invisten en él, empezando por el orden trágico, que existe siempre allí donde el sufrimiento se recoge como espectáculo y se redime por su «modificación».

Parece pues que no es posible imaginar dos artes más opuestos que los de Robbe-Grillet y Butor. El uno aspira a descondicionar la novela de sus reflejos tradicionales, a hacerles expresar un mundo sin cualidades; la novela es el ejercicio de una libertad absoluta (quedando bien entendido que el ejercicio no es forzosamente un logro de grandes resultados); de ahí su formalismo declarado. El otro, por el contrario, está lleno a rebosar, si así puede decirse, de positividad: es como la vertiente visible de una verdad oculta, es decir, que, una vez más, la literatura se define por la ilusión de ser más que ella misma, ya que la obra está destinada a *ilustrar* un orden transliterario.

Naturalmente, la confusión establecida por la gran crítica entre estos dos artes no es completamente inocente. La aparición de Butor en el cielo enrarecido de la joven literatura ha permitido reprochar abiertamente a Robbe-Grillet su «sequedad», su «formalismo», su «falta de humanidad», como si éstas fueran verdaderas lagunas, mientras que esta negatividad, técnica y no moral (pero él es constante y está constantemente interesado

en que se confunda el valor y el hecho), es precisamente lo que Robbe-Grillet busca más arduamente, y el motivo, visiblemente, de que escriba. Y simétricamente, el padrinazgo trucado de Robbe-Grillet permite hacer de Butor un Robbe-Grillet «logrado», que se supone que añade graciosamente a la audacia de las búsquedas formales, un viejo fondo muy clásico de sabiduría, de sensibilidad y de espiritualidad humana. Es un viejo truco de nuestra crítica demostrar su amplitud de visión, su modernismo, bautizando con el nombre de vanguardia lo que puede asimilar, uniendo así económicamente la seguridad de la tradición al escalofrío de la novedad.

Y naturalmente esta confusión sólo puede molestar a nuestros dos autores: Butor, a quien se formaliza indebidamente la búsqueda, mucho menos formal de lo que se cree; y Robbe-Grillet, de quien se subestima el formalismo mismo, en la medida en que se hace de él una carencia, y no, como él aspira, un tratamiento meditado de lo real. Quizá en vez de dedicarse (aunque, por otra parte, siempre de pasada) a hacer esquemas arbitrarios de la joven novela, valdría más interrogarse acerca de la discontinuidad radical de las búsquedas actuales, acerca de las causas de ese fraccionamiento intenso que reina tanto en nuestras letras en concreto, como en nuestra intelectualidad en general, en el momento mismo en el que todo parece imponer la exigencia de un combate común.

1958, *Arguments.*

LITERATURA Y META-LENGUAJE

La lógica nos enseña a distinguir debidamente el *lenguaje-objeto* del *meta-lenguaje.* El lenguaje-objeto es la materia misma que está sometida a la investigación lógica; el meta-lenguaje es el lenguaje, forzosamente artificial, en el que se lleva a cabo esta investigación. Así —y ésta es la función de la reflexión lógica— puedo expresar en un lenguaje simbólico (meta-lenguaje) las relaciones, la estructura de una lengua real (lenguaje-objeto).

Durante siglos, nuestros escritores no imaginaban que fuese posible considerar la literatura (el término mismo es reciente) como un lenguaje, sometido, como todo otro lenguaje, a la distinción lógica: la literatura nunca se reflejaba sobre sí misma (a veces sobre sus figuras, pero nunca sobre su ser), nunca se dividía en objeto a un tiempo contemplador y contemplado; en una palabra, hablaba, pero no se hablaba. Y más tarde, probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura. He aquí, grosso modo, las fases de este desarrollo: en un principio, una conciencia artesana de

la fabricación literaria, llevada hasta el escrúpulo doloroso, hasta el tormento de lo imposible (Flaubert); luego, la voluntad heroica de confundir en una misma sustancia escrita la literatura y el pensamiento de la literatura (Mallarmé); luego, la esperanza de llegar a eludir la tautología literaria, aplazando sin cesar, por así decirlo, la literatura para el día de mañana, declarando largamente que se *va* a escribir, y haciendo de esta declaración la literatura misma (Proust); más adelante, el proceso de la buena fe literaria, multiplicando voluntaria, sistemáticamente, hasta el infinito, los sentidos de la palabra-objeto, sin detenerse nunca en un significado unívoco (surrealismo); y finalmente, a la inversa, enrareciendo estos sentidos, hasta el punto de esperar obtener un *estar-ahí* del lenguaje literario, una especie de blancura del escribir (pero no una inocencia): pienso aquí en la obra de Robbe-Grillet.

Todas estas tentativas quizá permitan un día definir nuestro siglo (quiero decir desde hace cien años) como el de los: *¿Qué es la Literatura?* (Sartre ha respondido a esta pregunta desde el exterior, lo cual le da una posición literaria ambigua). Y precisamente como esta interrogación se hace no desde el exterior, sino en la literatura misma, o, más exactamente, en su límite extremo, en esta zona asintomática en la que la literatura parece que se destruya como lenguaje-objeto sin destruirse como meta-lenguaje, y en la que la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto, la consecuencia es que nuestra literatura, desde hace cien años, es un juego peligroso con su propia muerte, es decir, un modo de vivirla: es como aquella heroína raciniana que muere de conocerse, pero vive de buscarse (Eriphile en *Iphigénie*). Ahora bien, ello define un estatuto propiamente trágico: nuestra sociedad, encerrada por el momento en una especie de *im-*

passe histórico, sólo permite a su literatura la pregunta que es por excelencia la de Edipo: *¿Quién soy?* Por el mismo movimiento le prohíbe la pregunta dialéctica: *¿Qué hacer?* La verdad de nuestra literatura no es del orden del hacer, pero ya no es del orden de la naturaleza: es una máscara que se señala con el dedo.

1959, *Phantomas.*

TÁCITO Y EL BARROCO FÚNEBRE

Si se cuentan los asesinatos de los *Anales*, el número es relativamente escaso (unos cincuenta en tres principados); pero si los leemos, el efecto es apocalíptico: al pasar del elemento a la masa, aparece una nueva cualidad, el mundo se ha transformado.[1] Quizá sea eso el barroco: una contradicción progresiva entre la unidad y la totalidad, un arte en el que la extensión no es una suma sino una multiplicación, en una palabra, el espesor de una aceleración: en Tácito, de año en año, la muerte *cuaja*; y cuanto más divididos están los momentos de esta solidificación, más indiviso es el total: la muerte genérica es masiva, no es conceptual; la idea aquí no es el producto de una reducción, sino de una repetición. Sin duda sabemos ya perfectamente que el Terror no es un fenómeno cuantitativo; sabemos que durante nuestra Revolución, el número de suplicios fue irrisorio; pero también que a lo largo de todo el siglo siguiente, de Büchner a Jouve (pienso en su prefacio a las páginas escogidas de Danton), se ha visto en el terror un ser, no un volumen. Estoico, hombre del despotismo ilustrado, he-

1. Tácito dice (IV, I) que, bajo Tiberio, la Fortuna entera se inclinó bruscamente hacia la ferocidad.

chura de los Flavios, escribiendo bajo Trajano la historia de la tiranía julio-claudiana, Tácito está en la situación de un liberal que vive las atrocidades del *sans-culottisme*: el pasado es aquí algo fantasmal, teatro obsesivo, más que lección, escena: la muerte es un protocolo.

Y, en primer lugar, para destruir el número a partir del número, paradójicamente, lo que se necesita fundar es la unidad. En Tácito, las grandes matanzas anónimas apenas alcanzan la categoría de hechos, no son valores; se trata siempre de matanzas serviles: la muerte colectiva no es humana; la muerte sólo empieza en el individuo, es decir, en el patricio. La muerte en Tácito siempre arrebata un estado civil, la víctima es fundada, es *una*, cerrada sobre su historia, su carácter, su función, su nombre. La muerte, en sí, no es algebraica: siempre es un morir; apenas un efecto; por rápidamente que se evoque, aparece como una duración, un acto durativo, saboreado: ninguna víctima de la que no estemos seguros, por una vibración íntima de la frase, de que sabía que moría; esta conciencia última de la muerte, Tácito la otorga siempre a sus condenados, y probablemente en eso es en lo que funda esas muertes en Terror: porque cita al hombre en el momento más puro de su fin; es la contradicción del objeto y del sujeto, de la cosa y de la conciencia, es este último suspenso estoico que hace del morir un acto propiamente humano: se mata como fieras, se muere como hombres: todas las muertes de Tácito son instantes, a un tiempo inmovilidad y catástrofe, silencio y visión.

El acto brilla en detrimento de su causa: no hay ninguna distinción entre el asesinato y el suicidio, es el mismo morir, tan pronto administrado como prescrito: es el *envío* de la muerte el que la funda; tanto si el centurión hiere con su espada como si da la orden, basta con que se presente como un ángel para que lo irrever-

sible se produzca: el *instante* está ahí, la solución se hace presente. Todos estos asesinatos apenas tienen motivos: basta la delación, que es como un rayo fatal, que mata a distancia: el delito queda absorbido inmediatamente por su denominación mágica: basta con ser llamado culpable, por quien sea, para estar ya condenado; la inocencia no es un problema, basta con ser señalado. Por otra parte, dado que la muerte es un hecho bruto, y no el elemento de una Razón, es contagiosa: la mujer sigue a su marido en el suicidio, sin estar obligada a ello, los parientes mueren por racimos, cuando uno de ellos es condenado.[2] Para todos los que se precipitan a la muerte, como Gribouille al agua, la muerte es una vida, porque hace cesar la ambigüedad de los signos, hace pasar de lo innombrado a lo nombrado. El acto se doblega a su nombre: ¿no puede matarse a una virgen? Bastará con violarla antes de estrangularla: el nombre es lo que es rígido, él es el orden del mundo. Para llegar a la seguridad del nombre fatal, el que es absuelto, el indultado, se suicida. No morir no es sólo un accidente, sino incluso un estado negativo, casi irrisorio: ello sólo ocurre por *olvido*. Suprema razón de ese edificio absurdo, Coceius Nerva enumera todas las razones que tiene para vivir (no es pobre, ni está enfermo, ni es sospechoso), y a pesar de los reproches del Emperador, se da la muerte. Finalmente, última confusión, la Ratio, desterrada en el momento de lo irreparable, vuelve a ser invocada *después*: una vez muerta, la víctima es paradójicamente extraída del universo fúnebre, introducida en el de un proceso en el que la muerte no es segura: Nerón le hu-

2. Vetus, su suegra y su hija. «Entonces los tres, en la misma estancia, con la misma arma, se abren las venas, y cubiertos apresuradamente por decencia con una sola prenda cada uno, se hacen llevar al baño» (XVI, II).

biese perdonado, dice, si hubiera vivido: o bien se le da a elegir la muerte; o bien se estrangula el cadáver del suicida para poder confiscar sus bienes.

Puesto que morir es un protocolo, la víctima siempre es arrebatada en el decorado de la vida: uno se hallaba sumido en sus ensueños, junto a la orilla, otro, sentado a la mesa, otro en sus jardines, otro en el baño. Una vez *presentada*, la muerte se suspende por un momento: se acicalan, visitan su hoguera, recitan versos, añaden un codicilo a su testamento: es el tiempo de gracia de la última réplica, el tiempo en el que la muerte se arrolla, se habla. Llega el acto: este acto siempre es absorbido en un objeto: es el objeto de la muerte que está *ahí*, la muerte es *praxis*, *techné*, su modo es instrumental: puñal, espada, cordón, raspador con el que se cortan las venas, pluma envenenada con la que se acaricia la garganta, garfio o bastón con el que se golpea, borra que se hace tragar al que muere de hambre, sábanas con las que se asfixia, peñasco desde el que se precipita, techo de plomo que se derrumba (Agripina), carro de basuras en el que se huye en vano (Mesalina), la muerte pasa siempre aquí por la dulce materia de la vida, la madera, el metal, la tela, los utensilios inocentes. Para destruirse, el cuerpo entra en contacto, se ofrece, va a buscar la función asesina del objeto, oculta bajo su superficie instrumental: este mundo del Terror es un mundo que no necesita patíbulo: es el objeto el que se desvía por un instante de su vocación, se presta a la muerte, la sostiene.

Morir aquí es percibir la vida. De ahí, «el sistema de moda», como dice Tácito: abrir o abrirse las venas, hacer de la muerte un líquido, es decir, convertirla en duración y en purificación: se salpican de sangre los dioses, los parientes próximos, la muerte es libación; se suspende, se vuelve a tomar, se ejerce sobre ella una libertad caprichosa en el seno mismo de su fatalidad final, como Pe-

tronio abriéndose las venas y volviéndolas a cerrar a voluntad, como Paulina, la mujer de Séneca, salvada por orden de Nerón, y conservando a partir de entonces durante años en la palidez de su rostro exangüe, la señal misma de una comunicación con la nada. Porque ese mundo del morir significa que la muerte es a la vez fácil y resistente; está en todas partes y huye; nadie escapa a ella, y sin embargo hay que luchar con ella, adicionar los medios, añadir al desangramiento la cicuta y la estufa, *reemprender* sin cesar el acto, como un dibujo hecho de varias líneas y cuya belleza final depende al mismo tiempo de la multiplicación y de la firmeza del brazo esencial.

Porque quizá sea eso el barroco: como el tormento de una finalidad en la profusión. En Tácito la muerte es un sistema abierto, sometido a la vez a una estructura y a un proceso, a una repetición y a una dirección: parece proliferar por todas partes, y sin embargo permanece cautiva de un gran objetivo esencial y moral. También aquí es la imagen vegetal la que prueba la presencia del barroco: las muertes se corresponden, pero su simetría es falsa, escalonada en el tiempo, sometida a un movimiento, como la de los brotes en un mismo tallo: la regularidad es engañosa, la vida dirige hasta el mismo sistema fúnebre, el Terror no es contabilidad, sino vegetación: todo se reproduce, y sin embargo nada se repite, tal es quizá el sentido de ese universo de Tácito en el que la descripción brillante del Ave Fénix (VI, 34) parece ordenar simbólicamente la muerte como el momento más puro de la vida.

1959, *L'Arc.*

LA SORCIÈRE

La Sorcière[1] es, a mi entender, el libro predilecto de todos quienes gustan de Michelet. ¿Por qué? Quizá porque en *La Sorcière* hay una audacia especial y el libro, recogiendo de un modo desatinado todas las tentaciones de Michelet, se instala deliberadamente en la ambigüedad, es decir, en la totalidad. ¿Se trata acaso de un libro de Historia? Sí, puesto que su movimiento es diacrónico, sigue el hilo del tiempo, desde la muerte del paganismo hasta el alba de la Revolución. No, puesto que este hilo es novelesco, ligado a una figura, en modo alguno a una institución. Pero precisamente esta duplicidad es la que es fecunda; a un tiempo Historia y Novela, *La Sorcière* hace aparecer un nuevo corte de lo real, funda lo que podría llamarse una etnología o una mitología histórica. Como Novela, la obra solidifica el tiempo, impide a la percepción histórica dispersarse, sublimarse en la visión de ideas distintas: se hace evidente toda una *vinculación* que no es otra cosa que la tensión de una historia hecha por los propios hombres. Como Historia, exorciza de una vez el fantasma de la explica-

1. Prefacio a *La Sorcière*, de Michelet. Copyrigth *Club Français du Livre*, 1959.

ción sicológica: la hechicería ya no es un desfallecimiento del alma, sino el fruto de una alienación social. La bruja es así a un tiempo un producto y un objeto, captada en el doble movimiento de una causalidad y de una creación: nacida de la miseria de los siervos, no por ello deja de ser una fuerza que actúa sobre esta miseria: la historia hace rodar perpetuamente la causa y el efecto. En la encrucijada de una y de otra, una nueva realidad que es el objeto mismo del libro: el mito. Michelet corrige sin cesar la psicología con la historia, y luego la historia con la psicología: de esta inestabilidad nació *La Sorcière.*

Sabemos ya que para Michelet la Historia tiene una orientación: se dirige siempre hacia una mayor luz. Ello no quiere decir que su movimiento sea siempre progresivo; la ascensión de la libertad conoce paradas, retrocesos; según la metáfora que Michelet tomó de Vico, la Historia es una espiral: el tiempo vuelve a traer estados anteriores, pero esos círculos son cada vez más amplios, ningún estado reproduce exactamente su homólogo; la Historia es así como una polifonía de luces y de oscuridades, que se corresponden sin cesar, arrastradas sin embargo hacia un reposo final en el que los tiempos deben cumplirse: la Revolución francesa.

Michelet inicia nuestra historia en la institución de los siervos: aquí es donde se forma la idea de la Bruja; aislada en su choza, la joven esposa del siervo presta oídos a estos ligeros demonios del hogar, restos de los antiguos dioses paganos que la Iglesia ha desterrado: hace de ellos sus confidentes, mientras el marido trabaja fuera. En la esposa del siervo, la Bruja sólo es aún algo virtual, no se trata más que de una comunicación soñada entre la Mujer y la Sobrenaturaleza: Satán todavía no es concebido. Luego, los tiempos se hacen más duros, la miseria y la humillación aumentan; algo aparece en

la Historia que cambia las relaciones de los hombres, que transforma la propiedad en explotación, que vacía de toda humanidad el vínculo que une al siervo con el señor: es el Oro. El Oro, que en sí mismo es abstracción de los bienes materiales, abstrae la relación humana; el señor ya no conoce a sus campesinos, sino sólo el oro impersonal con el que deben darle tributo. En este momento, con gran lucidez, con una especie de presciencia de todo lo que se ha podido decir más tarde de la alienación, Michelet sitúa el nacimiento de la Bruja: en el momento en que la relación humana fundamental se destruye, la mujer del siervo se aleja del hogar, va a la landa, pacta con Satán, y recoge en su desierto, como un depósito precioso, la Naturaleza desterrada del mundo: una vez la Iglesia está desfalleciente, enajenada a los grandes, desligada del pueblo, la Bruja es la que ejerce entonces la magistratura de consuelo, la comunicación con los muertos, la fraternidad de los grandes aquelarres colectivos, la curación de los males físicos, a lo largo de tres siglos en los que triunfa: el siglo leproso (el XIV), el siglo epiléptico (el XV), el siglo sifilítico (el XVI). Dicho de otro modo, como el mundo se orienta hacia la inhumanidad, por la terrible colisión del oro y de los siervos, la Bruja es la que, retirándose del mundo, convirtiéndose en la Excluida, recoge y preserva la humanidad. Así, a lo largo de todo el fin de la Edad Media, la Bruja es una función: casi inútil cuando las relaciones sociales comportan por sí mismas una cierta solidaridad, se desarrolla en la misma proporción en que estas relaciones se empobrecen: una vez esas relaciones son nulas, la Bruja triunfa.

Veamos cómo hasta aquí, como figura mítica, la Bruja no hace más que confundirse con las fuerzas progresivas de la Historia; del mismo modo que la alquimia fue la matriz de la química, la brujería no fue otra cosa

que la primera medicina. Frente a la esterilidad de la Iglesia, simbolizada por la noche de las mazmorras conventuales, la bruja representa la luz, la explotación benéfica de la Naturaleza, el uso audaz de los venenos como remedios, ya que el rito mágico aquí es la única forma con la que una técnica de liberación podía hacerse reconocer por toda una colectividad alienada. ¿Qué ocurre en el siglo XVI (momento tanto más significativo cuanto que es a Michelet a quien debemos la misma noción de Renacimiento)? La corteza oscurantista estalla; como ideología, la Iglesia y el feudalismo retroceden, la exploración de la Naturaleza pasa a manos de los laicos, sabios y médicos. De repente, la Bruja ya no es necesaria, entra en decadencia; no desaparece (los numerosos procesos de brujería demuestran suficientemente su vitalidad); pero, como dice Michelet, se convierte en profesional; privada de una buena parte de su vocación curativa, sólo participa ya en cuestiones de pura magia (maleficios, hechizos), como confidente equívoca de la *señora*. Y Michelet deja de interesarse por ella.

¿Acaso termina aquí el libro? Nada más lejos de eso. La desaparición de la Bruja no quiere decir que la Naturaleza haya triunfado. Desvelado por la retirada de la maga, el médico se convierte en la figura progresista de los dos siglos siguientes (XVII y XVIII), pero la Iglesia sigue en su puesto; se prolonga el conflicto entre la noche y el día, entre el Cura y el Médico. Por una serie de audaces mudanzas, Michelet invierte las funciones: si durante la Edad Media era benéfico por ser él mismo médico, Satán pasa ahora al enemigo del médico, el Cura; y la Mujer, en un principio esposa de Satán, se convierte, en los tiempos monárquicos, en su víctima. Éste es el sentido de los cuatro grandes procesos de brujería que Michelet novela largamente, en la segunda mitad de su libro (Gauffridi, las posesas de Loudun, las de Louviers,

el caso La Cadière). Aquí tenemos, de un lado, víctimas desdichadas, confiadas y frágiles, las monjas poseídas por el Diablo; de otro, al Cura sobornador, ligero o maquiavélico; detrás de estas figuras, la Iglesia, que las anima, las entrega a las hogueras, a las mazmorras conventuales, por interés oscurantista o por guerra intestina entre sus clanes, monjes y curas; más lejos aún, el Médico, el laico, juez impotente de estos crímenes, el único cuya voz, por desgracia ahogada, hubiese podido reducir toda esa demonomanía a su naturaleza física (la plétora sanguínea o nerviosa de jóvenes consagradas al tedio y al celibato).

Tal es la sucesión de las formas, o, si se quiere aceptar un término más etnológico, de las hipóstasis, por las que pasa la doble imagen del Bien y del Mal. El Mal es la servidumbre y el Oro la miseria y la humillación del esclavo, en una palabra, la alienación que excluye de la Naturaleza al hombre, es decir, para Michelet, de la humanidad. El Bien, es la contracorriente misma de esta alienación, Satán, la Bruja, las figuras que recogen la luz de un mundo agonizante, hundido en las mazmorras de la Iglesia. A la exclusión del hombre de la Naturaleza, se opone el destierro de la Bruja del mundo habitado. Porque la Bruja es esencialmente trabajo, esfuerzo del hombre para hacer el mundo a pesar del mundo: la Bruja se destierra para poder actuar mejor. Frente a la sequedad de la historia medieval (a partir del siglo XIII), definida por Michelet bajo las especies de los dos grandes temas de esterilidad, la Imitación y el Tedio, la Bruja, en su edad triunfante, recoge toda la *praxis* humana: es a la vez conciencia de la alienación, impulso por romperla, sacudida de la historia anquilosada, en una palabra, fecundidad del tiempo. *Satán*, dice Michelet, *es uno de los aspectos de Dios*.

Este movimiento de liberación es una forma gene-

ral de la Historia. Pero el punto específico de Satán, Michelet insistió mucho en ello, es que en relación a la servidumbre original, lleva a cabo una subversión exacta y como medida: la brujería es un *al revés*. Ya es sabido que los ritos demoníacos, invierten la liturgia cristiana, Satán es el reverso de Dios. Michelet ha profundizado más en esta inversión, entendiéndola poéticamente, haciendo verdaderamente de ella una forma total del mundo medieval: por ejemplo, el siervo alienado vive de noche, no de día, las plantas venenosas son consolantes, etcétera. Nos hundimos aquí en el corazón de la visión micheletiana: toda sustancia es doble, vivir no es nada más que tomar violentamente partido por uno de los dos contrarios, es dotar de significación la gran dualidad de las formas. La separación de las sustancias implica una jerarquía interna de cada una de las partes. Por ejemplo, lo seco, que es el distintivo del fin de la Edad Media, no es más que un estado de lo estéril; lo estéril es lo dividido, lo partido, lo separado, el anonadamiento de la comunicación humana; Michelet opondrá pues a lo seco todas las sustancias indivisas como sustancias de vida: lo húmedo, lo caliente, definirán la Naturaleza, porque la Naturaleza es homogénea. Esta química adquiere evidentemente una significación histórica: como forma mítica de la Naturaleza, la Bruja representa un estado indiviso del trabajo humano: es el momento más o menos soñado en el que el hombre es feliz porque aún no ha dividido sus tareas y sus técnicas. Éste es el comunismo de las funciones que expresa la Bruja: trascendiendo la historia, atestigua la felicidad de la sociedad primitiva y prefigura la de la sociedad futura; atravesando el tiempo a la manera de una esencia más o menos oculta, brilla sólo en los momentos teofánicos de la Historia: en Juana de Arco (figura sublimada de la Bruja), en la Revolución.

Éstos son los tres grandes estados históricos de la Bruja: un estado latente (la modesta mujer del siervo), un estado triunfante (la bruja sacerdotisa), un estado decadente (la bruja profesional, la equívoca confidente de la gran señora). Después de lo cual, Michelet pasa a la figura del Satán-Sacerdote. En este estado del análisis no se trata en suma más que de fases de una misma institución, es decir, de historia. Donde aparece la Novela es cuando Michelet espesa, por así decirlo, el hilo histórico, lo transforma decididamente en hilo biográfico: la función se encarna en una persona verdadera, la maduración orgánica sustituye a la evolución histórica, de modo que la Bruja reúne en ella lo general y lo particular, el modelo y la criatura: ella es a la vez *una* Bruja y *la* Bruja. Esta intención novelesca es muy audaz porque, en Michelet, dista mucho de ser metafórico: Michelet sigue rigurosamente la línea que se ha trazado, es totalmente fiel a lo que se ha propuesto, habla de las brujas a lo largo de trescientos años como de una sola y única mujer.

La existencia novelesca está fundada, muy exactamente, a partir del momento en que la Bruja está provista de un cuerpo, minuciosamente situado, abundantemente descrito. Tomemos a la Bruja en sus inicios, cuando no es más que la esposa del siervo: estamos ante una mujer delgada, débil, temerosa, marcada por la cualidad física que podía impresionar más a Michelet, la pequeñez, es decir, pensaba él, la fragilidad; su modo de existencia corporal es el deslizamiento minúsculo, una especie de ociosidad hogareña que le hace prestar oídos a los espíritus del hogar, esos antiguos dioses paganos que la Iglesia ha condenado al destierro y que se han refugiado en la choza del siervo: sólo existe por una

cierta pasividad del oído: éste es el cuerpo y su atmósfera. Más adelante, nutrida por la miseria misma de los tiempos, y debido a que esta miseria es enorme, la segunda Bruja es una mujer alta, exuberante; ha pasado del cuerpo humillado, al cuerpo triunfante, expansivo. Los propios lugares eróticos se modifican: antes era el talle esbelto, la palidez de la carnación, un nerviosismo pasivo, ya que el cuerpo se hallaba reducido a todo lo que puede romperse en él; ahora son los ojos, de un amarillo maligno, sulfurosos, armados de miradas ofensivas, lo que Michelet llama *el fulgor*, que en él siempre es un valor siniestro; es sobre todo la cabellera, negra, serpentina, como la de la Medea antigua; en una palabra, todo lo que es demasiado inmaterial o demasiado flexible para ser destruido. La tercera Bruja es un estado combinado de los dos cuerpos anteriores; lo grácil del primero queda corregido por lo combativo del segundo: la Bruja profesional es una mujer pequeña, pero maliciosa, fina y oblicua, delicada y astuta; su tótem ya no es la cierva miedosa o la Medea fulgurante, sino el Gato, gracioso y maligno (que es también el animal totémico del siniestro Robespierre). Si seguimos fieles a la temática general de Michelet, la tercera Bruja procede de la Moza Despierta (muñeca, alhaja perversa), imagen perniciosa puesto que es doble, dividida, contradictoria, reuniendo en el equívoco la inocencia de la edad y la ciencia de lo adulto. Por otra parte, la transformación de la Bruja a través de sus tres edades es en sí misma mágica, contradictoria: se trata de un envejecimiento, y sin embargo la Bruja siempre es una mujer joven (véase en particular todo el desarrollo sobre las jóvenes brujas vascas, la Murgui, la Lisalda, que Michelet condena, sin dejar por ello de sentirse visiblemente atraído).

Y luego, y éste es un signo novelesco importante, la Bruja siempre está *alojada*, participa sustancialmente de

un lugar físico, decorado (objetos o paisajes). En un principio es el *hogar*, sustituto espacial de lo íntimo; el hogar es un lugar eminentemente benéfico en la medida en que es el reposo terminal del rapto, el lugar donde el hombre dispone de la mujer débil como propietario absoluto y vuelve a encontrar con ella el estado natural por excelencia, la indivisión de la pareja (Michelet precisa que el hogar ha constituido un gran progreso respecto al comunismo erótico de la *villa* primitiva). Además, este hogar, definido por una serie de objetos contiguos, la cama, el arcón, la mesa, el escabel, es la expresión arquitectural de un valor privilegiado (ya advertido a propósito del cuerpo mismo de la pre-bruja): la pequeñez. Muy distinto es el hábitat de la maga adulta: bosque de zarzas, landas con espinos, lugares erizados de antiguos dólmenes, el tema es aquí lo intrincado, lo enmarañado, el estado de una Naturaleza que ha absorbido a la Bruja, se ha cerrado sobre ella. A las atroces divisiones de la sociedad medieval (en su fase degradada) corresponde esta paradoja: el encierro de la Bruja en el lugar abierto por excelencia: la Naturaleza. La Naturaleza se convierte súbitamente en un lugar *imposible*: lo humano se refugia en lo inhumano. En cuanto a la tercera Bruja —de la que por otra parte Michelet habla mucho menos—, como confidente equívoca de la gran señora, su habitáculo mítico (lo sabemos por otros libros) es el tocador, la alcoba, el espacio profesional de la Doncella (personaje destacado por Michelet como rival insidioso del marido), en una palabra la categoría desgraciada de lo íntimo, lo *ahogado* (que hay que vincular con el tema maléfico de la intriga monárquica).

Esta Bruja general es por consiguiente una mujer completamente real, y Michelet mantiene con ella relaciones que es preciso, queramos o no, calificar de eróticas. Lo erótico de Michelet, ingenuamente expuesto en

sus libros llamados «naturales», aparece fragmentariamente en todos sus libros históricos, sobre todo en la segunda mitad de su vida, después de su segundo matrimonio (con Athénaïs Mialaret). La figura central es precisamente esta Athénaïs que se parece mucho a la imagen que traza Michelet de la primera Bruja. La calidad general del objeto erótico es para Michelet la fragilidad (aquí, la pequeñez), lo cual permite al hombre a la vez cautivar y proteger, poseer y respetar: se trata de un erotismo sublimado, pero cuya sublimación, por una especie de retorno propiamente micheletiano, vuelve a convertirse en erotismo. La Bruja, sobre todo en su primer estado, es indudablemente la esposa de Michelet, frágil y sensitiva, nerviosa y abandonada, la *pálida rosa*, la que provoca el doble movimiento erótico, de concupiscencia y de elevación. Pero eso no es todo. Sabemos (por *la Femme, l'Amour*) que Michelet embellece esta figura frágil con una fotogenia singular: la Sangre. Lo que conmueve a Michelet en la mujer es lo que oculta: no la desnudez (lo cual sería un tema banal), sino la función sanguínea, que hace a la Mujer ritmada como la Naturaleza (como el Océano, sometido también al ritmo lunar). El derecho y la alegría del marido es llegar a este *secreto de naturaleza*, poseer por fin en la mujer, gracias a esta confidencia inaudita, una mediadora entre el hombre y el Universo. Michelet exaltó este privilegio marital en sus libros sobre la Mujer, lo defendió contra el rival más peligroso, que no es el amante, sino la Doncella, la confidente del secreto natural. Todo este tema está presente en *La Sorcière*: constitutivamente, podría decirse, puesto que la Bruja es sibila, otorgada a la Naturaleza por el ritmo lunar; y luego, cuando la Bruja cede su lugar al Sacerdote; el tema aparece de nuevo indiscretamente: la relación del cura seductor y de la monja elegida sólo es plenamente erótica, en el estilo de

Michelet, cuando comporta la confidencia esencial, la comunicación de *esas cosas vergonzosas y ridículas cuya confesión es tan dura para una mujer.*

Pues, en resumidas cuentas, lo que Michelet condenó en la solicitación sacerdotal o satánica, es también lo que siempre describió con delicia: la posesión insidiosa, la inserción progresiva en el secreto de la Mujer. Las imágenes, en este mismo libro, son innumerables: tan pronto es el genio infantil que se *desliza* en la esposa del siervo, como los espíritus que se instalan en ella *como una tenia*, o Satán que *empala* a la Bruja con un trazo de fuego. En todas partes domina la imagen, no de una penetración, metáfora banal del erótico ordinario, sino de un atravesamiento y de una instalación. La utopía micheletiana es visiblemente que el hombre sea parásito de la Mujer, es el desposorio oceánico de los tiburones, que nadan en el mar durante meses, unidos uno al otro: aventura idílica en la que la penetración inmóvil de los cuerpos se dobla con el deslizamiento externo de las aguas (Michelet describió estas uniones de peces en *La Mer*). Más allá de la Mujer, se trata evidentemente de toda una cinestesia del hombre en la Naturaleza, y comprendemos por qué la Bruja es una figura mayor del panteón micheletiano: todo en ella la dispone a una gran función mediadora: instalándose en ella, el hombre va a sumergirse en la Naturaleza entera, como en un medio sustancial y vital.

Vemos que la presencia de Michelet en *La Sorcière* es algo completamente distinto de una simple expansión romántica de la subjetividad. Se trata, en suma, para Michelet, de participar mágicamente en el mito, sin por ello dejar de describirlo: el relato es aquí a la vez narración y experiencia, tiene por función *comprometer* al historiador, mantenerle al borde de la sustancia mágica, en el estado de un espectador que está a punto de

ceder al trance; de ahí la ambigüedad del juicio racional, ya que Michelet creía y no creía al mismo tiempo, según la fórmula que él mismo empleó refiriéndose a la actitud religiosa de los griegos con respecto a sus fábulas. Algo muy notable en *La Sorcière* es que Michelet no discute nunca la eficacia del acto mágico: habla de los ritos de la Bruja, como de técnicas coronadas por el éxito, racionalmente consumadas, aunque irracionalmente concebidas. Esta contradicción, enojosa para tantos historiadores positivistas, nunca crea conflictos a Michelet: habla de los efectos mágicos como de hechos reales: lo que la narración le permite omitir es precisamente la causalidad, puesto que en la narración novelesca, la ilación temporal sustituye siempre a la ilación lógica. Veamos cómo trata por ejemplo la transformación de la dama en loba: al caer la noche, la Bruja le hace beber el filtro. Un historiador racional hubiera recurrido a una lista de testimonios, a una explicación de la ilusión. Éste no es el método de Michelet. *Esto se lleva a cabo*, dice, *y por la mañana la dama se encuentra agotada, extenuada... ha cazado, ha matado*, etc. Esta distorsión entre lo real y lo racional, esta primacía del hecho sobre su causa material *(esto se lleva a cabo)*, es precisamente lo que el relato tiene que manifestar; de este modo, nada está más cerca del relato mítico que la novela micheletiana, ya que la *leyenda* (es decir, la prolongación de la narración), funda, aquí y allá, por sí sola, una nueva racionalidad.

En vez de alejarle de la verdad, la Novela ayudó a Michelet a comprender la brujería en su estructura objetiva. Al enfrentarse con la magia, Michelet no se aproxima a historiadores positivistas, sino a sabios igualmente rigurosos, pero cuyo trabajo se adapta infinitamente

mejor a su objeto: pienso en etnólogos como Mauss (especialmente en su ensayo sobre la Magia). Por ejemplo, al escribir la historia de la Bruja (y no de la brujería), Michelet anuncia la elección fundamental de la etnología moderna: partir de las funciones, no de las instituciones; Mauss devuelve la magia al mago, es decir a toda persona que hace magia. Y esto es lo que hace Michelet: describe escasamente los ritos, nunca analiza el contenido de las creencias (de las representaciones); lo que le atrae en la brujería es una *función personalizada*.

La ventaja de este método es muy grande y da a *La Sorcière*, a pesar de algunos diálogos pasados de moda, un acento completamente moderno. En primer lugar, lo que Michelet afirma de la Sibila, en su feminismo maníaco, es lo que la etnología más razonable dice también: que hay una afinidad entre la Mujer y la magia. Para Michelet, esta afinidad es física, y la Mujer concuerda con la Naturaleza por el ritmo sanguíneo; para Mauss, la Mujer es social, y su particularidad física funda una verdadera clase de las Mujeres. Ello no impide que el postulado sea el mismo: ese tema erótico dista mucho de ser una manía indecente del viejo historiador enamorado, y es una verdad etnológica con la que se aclara el estatuto de la Mujer en las sociedades de magia.

Otra verdad: ya he dicho que Michelet se había preocupado poco por describir los ritos mismos; de ellos retuvo el destino, el efecto (evocación de los muertos, curación de los enfermos). Ello equivalía a sugerir que apenas los distinguía de las técnicas, confrontación que la etnología ha hecho suya dado que supone que los gestos mágicos son siempre esbozos de técnicas. Michelet nunca distingue la Bruja de su actividad: sólo existe en la medida en que participa en una *praxis*, e incluso es precisamente eso lo que hace de ella, según Michelet, una figura progresista: frente a la Iglesia, instaurada en

el mundo como una esencia inmóvil, eterna, ella es el mundo que se hace. Como consecuencia paradójica (pero correcta) de esta intuición, tenemos el hecho de que en la Bruja de Michelet es en donde hay menos elementos sagrados. Evidentemente hay entre la magia y la religión una estrecha relación que Mauss ha analizado bien y que el propio Michelet define con un *al revés*; pero es precisamente una relación complementaria o sea exclusiva; la magia está *al margen* de la religión; le abandona el ser de las cosas y se encarga de su transformación: eso es lo que hace la Bruja micheletiana, mucho más obrera que sacerdotisa.

Finalmente, anunciando el principio de toda sociología, Michelet dista mucho de haber interpretado la Bruja como un Otro, no ha hecho de ella la figura sagrada del Singular, como el romanticismo ha podido concebir al Poeta o al Mago. Si su Bruja está físicamente solitaria (en las landas, los bosques), no está socialmente sola: toda una colectividad se vincula a ella, se expresa en ella, se sirve de ella. En vez de oponerse noblemente a la sociedad (como lo hace el puro rebelde), la Bruja micheletiana participa fundamentalmente en su economía. La paradoja que opone en otros líricos el individuo a la sociedad, Michelet la resolvió de la manera más moderna posible; comprendió perfectamente que entre la singularidad de la Bruja y la sociedad de la que se desgaja, no había relación de oposición sino de complemento: es el grupo entero el que funda la particularidad de la función mágica; si los hombres rechazan a la Bruja, es porque la reconocen, porque proyectan en ella una parte de sí mismos, a un tiempo legítima e intolerable; mediante la Bruja legalizan una economía compleja, una tensión útil, puesto que en ciertos momentos desheredados de la historia ella les permite vivir. Sin duda, arrastrado subjetivamente por lo positivo del papel, Michelet describió

poco o mal el comportamiento de la sociedad «normal» frente a la Bruja; no dijo que en términos de estructura total, por ejemplo, la Inquisición pudo tener una función evidentemente no positiva, sino significativa, en una palabra que *explotó* los grandes procesos de brujería con vistas a una economía general de la sociedad. Al menos en varias ocasiones indicó que entre la sociedad «normal» y la Bruja, que estaba excluida de ella, había una relación de sadismo, y no sólo de evicción, y que por consiguiente esta sociedad *consumía*, si así puede decirse, la Bruja más que intentar anularla. ¿Acaso no dijo Michelet en algún lugar esta cosa sorprendente de *que hacían morir a las Brujas a causa de su belleza*? En cierto sentido es hacer participar a todas las masas de la sociedad en esta estructura complementaria que Lévi-Strauss analizó a propósito precisamente de las sociedades chamánicas, ya que en este caso la *aberración*, para la sociedad, no es más que un medio de vivir sus contradicciones. Y lo que, en nuestra sociedad actual, prolongaría mejor esa función complementaria de la Bruja micheletiana, tal vez sería la figura mítica del intelectual, de aquel a quien se ha llamado el traidor, suficientemente desgajado de la sociedad para contemplarla en su alienación, orientado hacia una corrección de lo ideal y sin embargo impotente para llevarla a cabo: excluido del mundo y necesario al mundo, dirigido hacia la *praxis*, pero sólo participando en ella por medio del relevador inmóvil de un lenguaje, al igual que la Bruja medieval sólo aliviaba la desgracia humana por medio de un rito y al precio de una ilusión.

Si podemos así encontrar en *La Sorcière* el fulgor de una descripción totalmente moderna del mito mágico, ello se debe a que Michelet tuvo la audacia de llegar hasta el fondo de sí mismo, de preservar esa ambigüedad temible

que le hacía a la vez narrador (en el sentido mítico) y analista (en el sentido racional) de la historia. Su simpatía por la Bruja no tenía nada que ver con la de un autor liberal que se esfuerza por comprender algo que le es ajeno: participó en el mito de la Bruja exactamente del mismo modo como la propia Bruja participaba, según su visión, en el mito de la *praxis* mágica: a un tiempo voluntaria e involuntariamente. Al escribir *La Sorcière*, lo que Michelet ejerció una vez más no fue ni una profesión (la de historiador), ni un sacerdocio (el de poeta), sino, como dijo en otro lugar, una *magistratura*. Se sentía obligado por la sociedad a administrar su inteligencia, a narrar todas sus funciones, incluso y sobre todo sus funciones aberrantes, que aquí presintió que eran vitales. Al ver a su propia sociedad desgarrada entre dos postulados que estimaba igualmente imposibles, el postulado cristiano y el postulado materialista, él mismo esbozó el compromiso mágico, se hizo Brujo, unidor de huesos, resucitador de muertos, asumió el deber de decir no, desesperadamente, a la Iglesia y a la ciencia, de sustituir el dogma o el hecho bruto por el mito.

Éste es el motivo de que hoy, cuando la historia mitológica es mucho más importante que cuando Michelet publicaba *La Sorcière* (1862), su libro vuelva a tener actualidad, vuelva a ser serio. Los enemigos de Michelet, numerosos, desde Sainte-Beuve a Mathiez, creyeron desembarazarse de él encerrándole en una poética de la pura intuición, pero su subjetividad, como hemos visto, no era más que la primera forma de esa exigencia de totalidad, de esa verdad de las comparaciones, de esa atención a las cosas concretas más insignificantes, que hoy caracterizan el método mismo de nuestras ciencias humanas. Empezamos a saber que lo que en él se llamaba desdeñosamente poesía era el esbozo exacto de una ciencia nueva de lo social: gracias a que Michelet ha

sido un historiador desacreditado (en el sentido cientista del término), pudo ser a la vez un sociólogo, un etnólogo, un psicoanalista, un historiador social; a pesar de que su pensamiento, incluso su forma, contienen una ganga importante (toda una parte de sí mismo no pudo desligarse del fondo pequeñoburgués del que procedía), podemos decir que presintió verdaderamente la fundación de una ciencia general del hombre.

1959, *Prefacio.*

ZAZIE Y LA LITERATURA

Queneau no es el primer escritor que lucha con la Literatura.[1] Desde que la «Literatura» existe (es decir, a juzgar por la datación del término desde hace muy poco tiempo), puede decirse que la función del escritor es combatirla. La especialidad de Queneau es que su combate es un cuerpo a cuerpo: toda su obra *se pega* al mito literario, su impugnación es alienada, se nutre de su objeto, le deja siempre consistencia suficiente para nuevas comidas: el noble edificio de la forma escrita siempre se mantiene en pie, pero carcomido, lleno de mil desconchados; en esta destrucción contenida se elabora algo nuevo, algo ambiguo, una especie de suspenso de los valores de la forma: como la belleza de las ruinas. No hay nada de vengador en este impulso, la actividad de Queneau no es propiamente hablando *sarcástica*, no emana de una buena conciencia sino más bien de una complicidad.

Esa contigüidad sorprendente (¿identidad?) de la literatura y de su enemigo se aprecia muy bien en *Zazie*. Desde el punto de vista de la arquitectura literaria, *Zazie* es una novela *bien hecha*. En ella encontramos todas

1. A propósito de *Zazie dans le métro* (Gallimard, 1959).

las «virtudes», que la crítica gusta de enumerar y de elogiar: la construcción de tipo clásico, puesto que se trata de un episodio temporal limitado (una huelga), la duración de tipo épico, puesto que se trata de un itinerario, de una sucesión de estaciones; la objetividad (la historia se cuenta desde el punto de vista de Queneau), la distribución de los personajes (en héroes, personajes secundarios y comparsas); la unidad del medio social y del decorado (París); la variedad y el equilibrio de los procedimientos de narración (relato y diálogo). Aquí está toda la técnica de la novela francesa, desde Stendhal a Zola. De ahí la *familiaridad* de la obra, que quizá no sea ajena a su éxito, ya que no es seguro que todos sus lectores hayan consumido esta buena novela de un modo puramente distante: en *Zazie* hay un placer de la lectura cursiva, y no sólo del rasgo.

Sólo que, una vez situado todo lo positivo de la novela, con un celo socarrón, Queneau, sin destruirlo directamente, lo dobla de una nada insidiosa. Una vez *cuajado* (como se dice de un líquido que se espesa) cada uno de los elementos del universo tradicional, Queneau lo descuaja, somete la seguridad de la novela a una decepción: el ser de la Literatura se *corta* incesantemente, a la manera de la leche que se descompone; todo está aquí provisto de una doble cara, irrealizada, blanqueada por esa luz lunar, que es el tema esencial de la decepción y el tema propio de Queneau. El hecho nunca se niega, es decir, nunca se afirma para desmentirse después; siempre queda *compartido*, al modo del disco selénico, míticamente provisto de dos caras antagónicas.

Los puntos de decepción son los mismos que hacían la gloria de la retórica tradicional. En primer lugar, las figuras de pensamiento: las formas de duplicidad aquí son innumerables: la antífrasis (el título mismo del libro es una, puesto que Zazie nunca tomará el metro), la

incertidumbre (¿se trata del Panteón o de la Estación de Lyon, de los Inválidos o del Cuartel de Reuilly, de la Sainte-Chapelle o del Tribunal de Comercio?), la confusión de los papeles contrarios (Pédro-Surplus es a la vez sátiro y policía), la de las edades (Zazie *envejece*, palabra de viejo), la de los sexos, doblada a su vez de un enigma suplementario, puesto que la inversión de Gabriel ni siquiera es segura, el lapsus que es verdad (Marceline termina convirtiéndose en Marcel), la definición negativa (el estanco que no es el de la esquina), la tautología (el policía detenido por otros policías), la irrisión (la niña que golpea al adulto, la señora que interviene), etcétera.

Todas estas figuras están inscritas en la trama del relato, pero no están señaladas. Las figuras de palabras evidentemente operan una destrucción mucho más espectacular, que los lectores de Queneau conocen bien. En primer lugar las figuras de construcción que atacan la compostura literaria con un juego graneado de parodias. Todos los estilos y tonos están representados: el épico *(Gibraltar la de los antiguos parapetos)*, el homérico *(las aladas palabras)*, el latino *(la presentación de un queso taciturno por la criada que vuelve)*, el medieval *(al piso segundo llegada, llama a la puerta la nueva prometida)*, el psicológico *(el conmovido patrón)*, el narrativo *(se, dijo Gabriel, le podría dar)*; los tiempos gramaticales también, vehículos predilectos del mito novelesco, el presente histórico *(se lanza)* y el indefinido de las grandes novelas *(Gabriel extirpó de su manga una bolsita de seda color malva y se tamponó las napias)*. Estos mismos ejemplos demuestran bien a las claras que, en Queneau, la parodia tiene una estructura muy especial; no exhibe un *conocimiento* del modelo parodiado; en ella no hay ningún rastro de esa complicidad *normalienne* con la gran Cultura, que caracteriza por ejemplo las parodias de Giraudoux, y que no es más que un modo falsamen-

te desenvuelto de demostrar un profundo respeto por los valores latinos y nacionales; aquí la expresión paródica es *ligera*, desarticula de pasada, no es más que una escama que se hace saltar en la vieja piel literaria; es una parodia minada desde el interior, ocultando en su estructura misma una incongruidad escandalosa; no es imitación (ni siquiera de la mayor finura), sino deformación, equilibrio peligroso entre la verosimilitud y la aberración, tema verbal de una cultura cuyas formas se ponen en estado de perpetua decepción.

En cuanto a las figuras de «dicción» *(Lagoçamilébou)*, evidentemente van más allá de una simple naturalización de la ortografía francesa. La transcripción fonética, parsimoniosamente distribuida, tiene siempre un carácter agresivo, sólo surge asegurándose un cierto efecto barroco *(Skeutadittàleur)*; es antes que nada invasión del recinto sagrado por excelencia: el ritual ortográfico (del que se conoce el origen social, la clausura de clase). Pero lo que se demuestra y se escarnece no es en modo alguno lo irracional del código gráfico; casi todas las reducciones de Queneau tienen el mismo significado: hacer surgir en el lugar de la palabra pomposamente envuelta en su lenguaje ortográfico, una palabra nueva, indiscreta, natural, es decir, bárbara: aquí es la *francité* de lo escrito lo que se pone en tela de juicio, ya que la noble lengua *françouèze*, la dulce habla de Francia se disloca repentinamente en una serie de vocablos apátridas, de modo que nuestra Gran Literatura, una vez pasada la detonación, bien podría no ser más que una colección de deshechos vagamente arrusados o kwakiutl (y si no lo es sólo se debe a pura bondad de Queneau). Por otra parte no se ha dicho que el fonetismo quenaliano sea puramente destructor (¿acaso hay en literatura alguna destrucción unívoca?): todo el trabajo de Queneau por nuestra lengua está animado por un mo-

vimiento obsesivo, el del *découpage*; es una técnica cuya conversión en jeroglífico es el primer esbozo *(le vulgue homme Pécusse)*, pero cuya función es la de explorar estructuras, ya que cifrar y descifrar son las dos vertientes de un mismo acto de penetración como lo demostró, antes que Queneau, toda la filosofía rabelesiana, por ejemplo.

Todo ello forma parte de un arsenal bien conocido de los lectores de Queneau. Un procedimiento nuevo de irrisión, que ha llamado mucho la atención, es esa cláusula enérgica con la que la joven Zazie apostilla graciosamente (es decir, tiránicamente) la mayoría de las afirmaciones proferidas por las personas mayores que la rodean *(Napoléon mon cul)*; la frase del Loro *(Charlas, charlas, es todo lo que sabes hacer)* pertenece más o menos a la misma técnica del deshinchamiento. Pero lo que aquí se deshincha no es *todo* el lenguaje; adaptándose a las más doctas definiciones de la logística, Zazie distingue muy bien el lenguaje-objeto del meta-lenguaje. El lenguaje-objeto es el lenguaje que se funda en la acción misma, que *obra* las cosas, es el primer lenguaje transitivo, aquel del que se puede hablar pero que transforma más que habla. Zazie vive exactamente en ese lenguaje-objeto, es decir que nunca se distancia de él ni lo destruye. Lo que Zazie habla es el contacto transitivo de lo real: Zazie *quiere* su coca-cola, su blue-jean, su metro, sólo habla el imperativo o el optativo, y éste es el motivo de que su lenguaje esté al abrigo de toda irrisión.

De este lenguaje-objeto Zazie emerge de vez en cuando para fijar con su cláusula asesina el meta-lenguaje de las personas mayores. Este meta-lenguaje es aquel con que se habla, no las cosas, sino *a propósito* de las cosas (o *a propósito* del primer lenguaje). Es un lenguaje parásito, inmóvil, de fondo sentencioso, que dobla el acto como la mosca que revolotea dentro del co-

che; frente al imperativo y al optativo del lenguaje-objeto, su modo principal es el indicativo, especie de grado cero del acto destinado a *representar* lo real, no a modificarlo. Este meta-lenguaje desarrolla en torno a la letra del discurso un sentido complementario, ético, o quejumbroso, o sentimental, o magistral, etcétera; en una palabra, es un *canto*: en él reconocemos el ser mismo de la Literatura.

La cláusula de Zazie apunta pues exactamente a ese meta-lenguaje literario. Para Queneau, la Literatura es una categoría de palabra, es decir, de existencia, que concierne a toda la humanidad. Sin duda, como hemos visto, una buena parte de la novela es juego de especialista. Sin embargo, ello no tiene nada que ver con los fabricantes de novelas; el taxista, el bailarín de moda, el tabernero, el zapatero, el pueblo de las aglomeraciones de la calle, todo ese mundo *real* (la realidad del lenguaje arrastra una socialidad exacta) sumerge su palabra en las grandes formas literarias, vive sus relaciones y sus fines por medio de la procuración misma de la Literatura. No es el «pueblo», para Queneau, quien posee la literalidad utópica del lenguaje; es Zazie (de ahí probablemente el significado profundo de ese papel), es decir, un ser irreal, mágico, fáustico, puesto que es contracción sobrehumana de la niñez y de la madurez, del «Soy joven, fuera del mundo de los adultos», y del «He vivido muchísimo». La inocencia de Zazie no es frescor, virginidad frágil, valores que sólo podrían pertenecer al meta-lenguaje romántico o edificante: ella es negativa del lenguaje cantado, ciencia del lenguaje transitivo; Zazie circula por su novela al modo de un genio doméstico, su función es higiénica, contra-mítica: llama al orden.

Esta cláusula de Zazie resume todos los procedimientos del contra-mito, desde el momento en que renuncia a la explicación directa y aspira a ser en sí mis-

mo traidoramente literatura. Es como una detonación final que sorprende a la frase mítica *(Zazie, si te gusta ver verdaderamente los Inválidos, y la verdadera tumba del verdadero Napoleón, yo te llevaré. — Napoléon mon cul)*, la despoja retroactivamente, en un santiamén, de su *buena conciencia*. Es fácil dar cuenta de una operación semejante en términos semiológicos: la frase deshinchada está compuesta por dos lenguajes: el sentido literal (visitar la tumba de Napoleón) y el sentido mítico (el tono noble); Zazie opera bruscamente la disociación de las dos palabras, separa en la línea mítica la evidencia de una *connotación*. Pero su arma no es otra cosa que esa misma dislocación que la literatura hace sufrir a la letra de la que se apodera; mediante su cláusula irrespetuosa, Zazie no hace más que connotar lo que era ya connotación; *posee* la Literatura (en el sentido de argot) exactamente como la Literatura *posee* lo real que canta.

Llegamos aquí a lo que podría llamarse la mala fe de la irrisión, que no es más que una respuesta a la mala fe de la seriedad; alternativamente, una inmoviliza a la otra, la *posee*, sin que nunca haya una victoria decisiva: la irrisión vacía la seriedad, pero la seriedad *comprende* la irrisión. Frente a este dilema, *Zazie dans le métro* es verdaderamente una *obra-testigo*: por vocación sitúa espalda contra espalda lo serio y lo cómico. Esto explica la confusión de los críticos ante la obra: unos han visto en ella seriamente una obra seria, destinada al desciframiento exegético; otros, considerando grotescos a los primeros, han decretado que la novela era totalmente fútil («no hay nada que decir de ella»); otros finalmente, al no ver en la obra ni comicidad ni seriedad, han declarado que *no comprendían*. Pero precisamente el fin de la obra era arruinar todo diálogo acerca de ella misma, representando por el absurdo la naturaleza inasible del lenguaje. Entre Queneau, la seriedad y la irrisión de la

seriedad, existe el mismo movimiento de dominio y de escape que regula ese juego tan conocido, modelo de toda dialéctica hablada, en el que la hoja envuelve la piedra, la piedra resiste a las tijeras, las tijeras cortan la hoja: siempre hay alguien que tiene ventaja sobre el otro... a condición de que uno y otro sean términos móviles, formas. El anti-lenguaje nunca es perentorio.

Zazie es verdaderamente un personaje utópico, en la medida en que representa un anti-lenguaje triunfante: *nadie le responde.* Pero, por ello mismo, Zazie está fuera de la humanidad (el personaje desarrolla un cierto «malestar»): no tiene nada de una «muchachita», su juventud es más bien una forma de abstracción que le permite juzgar todo lenguaje sin tener que enmascarar su propia sique;[2] es un punto tendencial, el horizonte de un anti-lenguaje que podría llamar al orden sin mala fe: fuera del meta-lenguaje, su función es la de hacernos presente a un tiempo su peligro y su fatalidad. Esta abstracción del personaje es capital: el papel es irreal, de un positivo incierto, es la expresión de una referencia más que la voz de una sabiduría. Ello quiere decir que, para Queneau, el proceso del lenguaje siempre es ambiguo, que nunca queda cerrado, y que él mismo no es juez sino parte en él: no existe una buena conciencia de Queneau:[3] no se trata de dar una lección a la Literatura, sino de vivir con ella en estado de inseguridad.

Éste es el punto en el que Queneau cae del lado de

2. Zazie sólo tiene una frase mítica: «He envejecido.» Es la frase final.

3. La comicidad de Ionesco plantea un problema del mismo género. Hasta *L'Impromptu de l'Alma* inclusive, la obra de Ionesco es de buena fe, puesto que el propio autor no se excluye de ese terrorismo del lenguaje que pone en acción. *Tueur sans gages* señala un retroceso, el retorno a una buena conciencia, es decir, a una mala fe, dado que el autor *se queja* del lenguaje de los otros.

la modernidad: su Literatura no es una literatura del tener y del lleno; sabe que no puede «desmistificar» desde el exterior, en nombre de una propiedad, sino que él mismo tiene que sumergirse por entero en el vacío que se demuestra; pero sabe también que ese compromiso perdería toda su virtud si fuese *dicho*, recuperado por un lenguaje directo: la Literatura es el modo mismo de lo imposible, porque sólo ella puede decir su vacío, y, diciéndolo, funda de nuevo una plenitud. A su modo, Queneau se instala en el corazón de esta contradicción, que quizá defina nuestra literatura de hoy: asume la máscara literaria, pero, al mismo tiempo, la señala con el dedo. Ésta es una operación muy difícil que se envidia; quizá porque sea un logro, hay en Zazie esta última y preciosa paradoja: una comicidad estallante y sin embargo purificada de toda agresividad. Diríase que Queneau se psicoanaliza a sí mismo mientras psicoanaliza la literatura: toda la obra de Queneau implica una Imago considerablemente terrible de la Literatura.

1959, *Critique*.

OBREROS Y PASTORES

Como los franceses son católicos, toda figura de pastor protestante les interesa poco: el Pastor no alberga en él nada sagrado; bien instalado en su condición civil, provisto de la indumentaria habitual, de esposa y de hijos, apartado por su misma confesión del absoluto teológico, más que testigo, abogado, puesto que su ministerio es de palabra, no de sacramento, todo en él escapa a la elección y a la maldición, esas dos proveedoras de literatura; no pudiendo ser ni maldito ni santo, al modo de los sacerdotes de Barbey o de Bernanos, desde el punto de vista francés es un mal personaje de novela: *La Sinfonía Pastoral* (obra por otra parte deplorable) siempre ha sido una novela exótica.[1]

Esta mitología, sobre la que habría mucho que decir (¿qué es lo que no se descubriría si nos pusiéramos a sacar *todas* las consecuencias mundanas de la catolicidad general de Francia?), esta mitología cambia sin duda desde el momento en que se pasa a un país protestante. En Francia, el Pastor sólo interesa en la medida en que pertenece a un medio doblemente insignificante, a la vez minoritario y asimilado, que es el protes-

1. Acerca de la novela de Yves Velan: *Je* (Éd. du Seuil, 1959).

tantismo francés. En otros países el Pastor se convierte en una función social, participa en una economía general de las clases y de las ideologías; es un ser viviente en la medida en que es responsable; cómplice o víctima, en todo caso testigo y testigo activo de un cierto desgarramiento político, le vemos ya convertido en figura adulta nacional: ya no es la insulsa copia, sin sotana y sin castidad, del Sacerdote francés.

Esto es lo que hay que ver, antes que nada, en la novela de Yves Velan: que se trata de una novela suiza. Lo curioso es que al subrayar en esta obra su nacionalidad (que no es la nuestra), la desembarazamos de su exotismo. Se dice que hasta ahora la obra ha tenido más eco en Suiza que en Francia: lo cual es una prueba de su realismo: si impresiona a los suizos (y sin duda a algunos de ellos muy desagradablemente), es porque les concierne, y si les concierne es precisamente por lo que les hace suizos. Ahora bien, es capital captar ese realismo en la medida en que está por entero en la situación, en modo alguno en la anécdota; nos acercamos aquí a la paradoja que da todo su valor a esta novela: no es una novela «socialista», cuyo objetivo manifiesto, siguiendo el ejemplo de las grandes summas realistas, es el de describir las relaciones históricas de la Iglesia y del proletariado suizos; y sin embargo estas relaciones, la realidad de estas relaciones forman la estructura de la obra, e incluso, a mi entender, su justificación, su impulso ético más profundo.

¿Qué es lo que ocurre? Toda literatura sabe bien que, como Orfeo, no puede, bajo pena de muerte, volverse hacia lo que ve: está condenada a la mediación, es decir, en cierto sentido, a la mentira. Balzac sólo pudo describir la sociedad de su tiempo, con ese realismo que

tanto admiraba Marx, debido a que estaba alejado de ella por toda una ideología trasnochada: en resumen, fue su fe y lo que podríamos llamar, desde el punto de vista de la Historia, su error, los que le hicieron las veces de mediación: Balzac no fue realista *a pesar* de su teocratismo, sino precisamente *a causa* de él; y a la inversa, debido a privarse, en su proyecto mismo, de toda mediación, el realismo socialista (al menos en nuestro Occidente) se asfixia y muere: muere por ser inmediato, muere por negarse a ese algo que oculta la realidad para hacerla más real, y que es la literatura.

Ahora bien, en el *Je* de Yves Velan, la mediación es precisamente *Je* —Yo—, la subjetividad, que es a un tiempo máscara y cartel de esas relaciones sociales, que jamás ninguna novela ha podido describir directamente, sin caer en lo que Marx o Engels llamaban desdeñosamente la literatura de tendencia: en el *Je* de Yves Velan, lo que llamamos relaciones de clases, se da, pero no se *trata*; o si se trata, al menos es a costa de una deformación en apariencia enorme puesto que consiste en disponer sobre la realidad de esas relaciones la palabra más antipática que existe para todo realismo tradicional, y que es la palabra de un cierto delirio. Toda la paradoja, toda la verdad de este libro se resume en el hecho de ser a un tiempo, y por el proyecto mismo que lo funda, novela política y lenguaje de una subjetividad desenfrenada; partiendo de una situación que arranca del lenguaje marxista, y viviendo página tras página con ella, nutriéndose de ella y nutriéndola, esto es, el desgarramiento de una determinada sociedad, la colisión del Orden y de lo pastoral, el ostracismo del que es víctima el movimiento obrero, la buena conciencia con que se arropa, aquí tal vez más ingenuamente que en otros lugares, la moral de los propietarios, sin embargo el lenguaje del narrador nunca es el de un análisis político;

pero precisamente porque el Pastor de Yves Velan vive el desgarramiento social en el lenguaje de un Pastor y no en el de un hombre abstracto, y porque su lenguaje está hecho de todos los fantasmas metafísicos de su condición, de su educación y de su fe,[2] la mediación necesaria a toda literatura se da, y ese libro, a mi parecer, hace por fin mover un poco ese viejo problema inmóvil desde hace años (a decir verdad, desde las novelas de Sartre): ¿cómo es posible, desde el interior mismo de la literatura, es decir, desde un orden de acción privado de toda sanción política, describir el hecho político sin mala fe? ¿Cómo producir una literatura «engagée» (una palabra pasada de moda, pero de la que no podemos desembarazarnos tan fácilmente), sin recurrir, si se me permite la expresión, al dios del «engagement»? En otras palabras, ¿cómo vivir el «engagement», aunque sólo sea en el estado de lucidez, de un modo que no sea como una evidencia o un deber?

El descubrimiento de Yves Velan, descubrimiento, forzoso es decirlo: estético, puesto que se trata de una cierta manera de dar un nuevo fundamento a la literatura (como todo autor debería exigirse a sí mismo), emparejando la materia política y el monólogo de Joyce, consiste en haber dado al desgarramiento *de los* hombres (y no del hombre), el lenguaje de una libido armada de todos sus impulsos, sus resistencias, sus coartadas. Incluso si sólo fuera ese flujo oral, tan pronto desenfrenado

2. El modo como el Pastor dota de una mayúscula a todo objeto espiritual es, en lenguaje semiológico, lo que podría llamarse una *connotación*, un sentido complementario impuesto a un sentido literal; pero la mala fe ordinaria de las mayúsculas, en literatura se convierte en verdad, puesto que exhibe la situación del que las emplea.

como contenido, prolijo e inacabado a un tiempo, el libro sería deslumbrador; pero hay más: su alteración es dialéctica, contiene lo real y su lenguaje en un torniquete libre: todo dato «político» sólo se percibe a través de una desenfrenada sacudida de la *psique*; y a la inversa, todo fantasma no es más que el lenguaje de una situación real: por eso el Pastor de Yves Velan en modo alguno constituye un «caso»: las situaciones de que habla, las heridas que recibe, los errores que cree cometer, inclusó sus deseos, todo eso que es de forma metafísica, procede sin embargo de una realidad expresamente socializada: la subjetividad del narrador no se opone a los demás hombres de un modo indeterminado, no está enferma de un otro universal y carente de nombre: sufre, reflexiona, se busca frente a un mundo minuciosamente determinado, especificado, en el que lo real ya es pensado, y en el que los hombres están repartidos y divididos de acuerdo con la ley política; y esta angustia sólo nos parece insensata en proporción a nuestra mala fe, que sólo quiere plantearse los problemas de «engagement» en términos de conciencia pacificada, intelectualizada, como si la moralidad política fuese fatalmente el fruto de una razón, como si el proletariado (otra palabra que parece que ya no exista) sólo pudiese interesar a una minoría de intelectuales *educados*, pero nunca a una conciencia aún enloquecida. Sin embargo, el mundo no se da fatalmente en fragmentos seleccionados, el proletariado a los intelectuales, y el «otro» a las conciencias neuróticas; durante demasiado tiempo se nos ha convencido de que se requería una novela para hablar de sí, y otra para hablar de los obreros, de los burgueses, de los curas, etcétera; el Pastor de Velan recibe el mundo en su totalidad, a la vez como miedo, como pecado y como estructura social; para nosotros hay «los obreros», y luego «los otros»; para él, por el contrario,

los obreros son precisamente los otros: la alienación social se confunde con la alienación neurótica: esto es lo que lo singulariza; tal vez también —por débil que sea— lo que lo hace ejemplar.

Porque el valor nunca es nada más que una distancia, la que separa un acto del miedo original del que se desgaja. El miedo es el estado fundamental del Pastor de Velan, y por este motivo el menor de sus actos (de asimilación, de complicidad con el mundo). es valeroso;[3] para medir la plenitud de un «engagement» hay que saber de qué conflicto arranca; el Pastor de Velan arranca de muy lejos: es una conciencia enloquecida,[4] sometida incesantemente a la presión de una culpabilidad enorme, que procede no sólo de Dios (lo cual es obvio), sino también, y más aún, del mundo; o más exactamente, es el mismo mundo el que ostenta la función divina por excelencia, la de la mirada: el Pastor es *contemplado*, y esa contemplación de la que es objeto le constituye en espectáculo desdichado: se siente y se convierte en feo, en desnudo. Siendo de esencia y de la peor, la del mismo cuerpo, el pecado esboza frente a él una inocencia que sólo puede ser la de la virilidad, definida menos como una fuerza sexual que como una dominación correcta de la realidad. El mundo proletario se concibe así como un mundo fuerte y justo, es decir, apenas accesible; naturalmente, el carácter fantasmagórico de esa proyección nunca es enmascarado; sin embargo ese fantasma mismo es el que pone en acción una conciencia correcta de las relaciones sociales; pues esos obreros, esa «gente del pueblo», de la que el Pastor queda excluido por función

3. Éste es el sentido objetivo del episodio en que el Pastor asiste a una reunión política de obreros.

4. El propio narrador esboza una teoría de ese «enloquecimiento del ser» (p. 302).

y por estilo, y que sin embargo le fascina, forma a sus ojos una humanidad muy precisamente ambigua: de una parte son los Jueces, puesto que contemplan, afirman sin cesar una raza que es negada al narrador; y de otra, hay entre ellos y el Pastor una complicidad profunda, que ya no es de esencia, que aún no es de hacer, que ya es de situación: todos son considerados como un bloque por la gente de orden, están unidos por la misma reprobación, la misma exclusión: la miseria ética se une aquí a la miseria política; podría decirse que todo el valor de este libro consiste en mostrarnos el nacimiento ético de un sentimiento político; y todo su rigor en haberse atrevido a tomar este punto de arranque lo más lejos posible, en la zona casi-neurótica de la moralidad, allí donde el sentido del bien, escapando a la hipoteca de la mala fe, sólo es aún el sentido de lo originario.

Éste es, a mi entender, el objetivo del libro, esto es lo que justifica su técnica, sus rodeos, la manera profundamente desconcertante con que hace surgir de una neurosis un sentido político, con que habla del proletariado con ese lenguaje mitad metafísico, mitad erótico, especialmente adecuado para irritar a la vez a marxistas, creyentes y realistas;[5] priva a su héroe del beneficio de toda buena conciencia. Porque el Pastor de Velan no es en modo alguno un pastor «rojo»; ni siquiera lo postula; él mismo lo nombra, es decir que lo desmistifica anticipadamente. En cierto sentido, el libro no termina, no constituye propiamente hablando un itinerario, es decir, una liberación o una tragedia: describe una contradicción profunda surcada por fulgores, eso es todo;

5. Diríase que el libro, al ser monólogo, por un proyecto de culpabilidad suplementaria, se anticipa por sí mismo a los equívocos.

su héroe no es «positivo», no arrastra; sin duda el proletariado se deja adivinar como un valor; pero su representante, si así puede decirse, apologético, Víctor, el amigo del Pastor, que posee todas las fuerzas que él no tiene (el ateísmo y el Partido, es decir la ausencia de miedo), se queda en un personaje periférico: es una función desprovista de lenguaje propio, como si precisamente el error estuviera en el lenguaje. En cuanto al propio Pastor, su palabra, aunque llene y sostenga la novela, no es completamente natural: no suena como una confesión traspuesta del autor, no incita a la identificación: un algo ingrato y levemente enfático aleja al narrador, le distancia un poco de nosotros, como si la verdad estuviera entre estos dos hombres, el militante y el excluido, como si sólo una especie de tensión insatisfecha debiese unir al hombre de la praxis y al hombre de la culpa, como si sólo de un modo perpetuamente recomenzado pudiese haber una mirada justa sobre el mundo, como si todo «engagement» sólo pudiese ser inacabado.

Eso es a mi entender lo que este libro aporta a la literatura presente: un esfuerzo para dialectizar el propio «engagement», para poder situar al intelectual (del que el Pastor en resumidas cuentas no es más que una figura primitiva), *a la vez* frente a sí mismo y frente al mundo. Creo que esa coincidencia de las dos postulaciones es lo que hace la novedad del libro. Para Velan, una conciencia progresando en el mundo no se introduce en él en dos tiempos sucesivos, teniendo primero la experiencia de su libertad y luego tratando de utilizarla; su libertad y su complicidad[6] se hacen con un mismo movimiento, incluso si este movimiento permanece trági-

6. En el sentido brechtiano de *Einverstandnis*, es decir, de comprensión de lo real, y de comprensión con lo real.

camente dificultado. Esta *dificultad* es lo nuevo; y debido a que la ilumina, a que hace de ella un nuevo objeto novelesco, este libro es uno de los que contribuyen a poner en tela de juicio todos nuestros valores de los últimos diez años.

1960, *Critique.*

LA RESPUESTA DE KAFKA

«Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde.»

Salimos de una época, la de la literatura «engagée». El fin de la novela sartriana, la indigencia imperturbable de la novela socialista, la falta de un teatro político, todo esto, como una ola que se retira, deja al descubierto un objeto singular y singularmente resistente: la literatura. Por otra parte, estamos ya ante una ola de sentido contrario que la recubre, la de la desvinculación declarada: retorno a la historia de amor, guerra a las «ideas», culto del *bien escribir*, negativa a preocuparse por las significaciones del mundo, toda una ética nueva del arte se propone, hecha de un torniquete cómodo entre el romanticismo y la desenvoltura, los riesgos (mínimos) de la poesía y la protección (eficaz) de la inteligencia.

¿Acaso pues nuestra literatura está condenada para siempre a ese pendular agotador entre el realismo político y el arte por el arte, entre una moral del «engagement» y un purismo estético, entre el compromiso y la asepsia? ¿No tiene más solución que ser pobre (si es ella misma) o confusa (si es otra cosa distinta)? ¿No puede pues ocupar un lugar equilibrado en *este mundo*?

A esta pregunta tenemos hoy una respuesta concre-

ta: el *Kafka* de Marthe Robert.[1] ¿Es Kafka quien nos responde? Sí, desde luego (pues es difícil imaginar una exégesis más escrupulosa que la de Marthe Robert), pero hay que aclarar algo. Kafka no es el kafkismo. Desde hace veinte años, el kafkismo alimenta las literaturas más contrarias, de Camus a Ionesco. ¿Se trata de describir el terror burocrático del momento moderno? *El Proceso*, *El Castillo*, *La Colonia penitenciaria*, son modelos extenuados. ¿Se trata de exponer las reivindicaciones del individualismo frente a la invasión de los objetos? *La metamorfosis* es un recurso provechoso. A la vez realista y subjetiva, la obra de Kafka se presta a todo el mundo pero no responde a nadie. Es cierto que se la interroga poco, pues no es interrogar a Kafka escribir a la sombra de sus temas; como dice muy bien Marthe Robert, la soledad, la inadaptación, la búsqueda ansiosa, la familiaridad con el absurdo, en una palabra, las constantes de lo que se llama el universo kafkiano, ¿acaso no pertenecen a todos nuestros escritores desde el momento en que se niegan a escribir al servicio del mundo del tener? A decir verdad, la respuesta de Kafka se dirige a quien menos le ha interrogado, al *artista*.

Esto es lo que nos dice Marthe Robert: que el sentido de Kafka reside en su *técnica*. Ésta es una visión muy nueva, no sólo en relación a Kafka sino incluso en relación a toda nuestra literatura, de modo que el comentario de Marthe Robert, de apariencia modesta (¿no es éste un libro más sobre Kafka, publicado en una agradable colección de vulgarización?) constituye un ensayo profundamente original, aportando esa buena, esa preciosa alimentación del espíritu que nace de la conformidad de una comprensión y de una interrogación.

1. Marthe Robert: *Kafka*, Gallimard, 1960, colección Bibliothèque idéale.

Pues, en resumidas cuentas, por paradójico que parezca, no poseemos casi nada sobre la técnica literaria. Cuando un escritor medita sobre su arte (cosa poco frecuente y detestada por la mayoría) es para decirnos cómo concibe el mundo, qué relaciones mantiene con él, lo que para él representa el hombre; en resumen, todos dicen que son realistas, nunca cómo lo son. Ahora bien, la literatura no es más que un medio, carente de causa y de fin: es más, esto es sin duda lo que la define. Indudablemente podemos intentar una sociología de la institución literaria; pero no es posible limitar el acto de escribir ni por un *porqué*, ni por un *hacia qué*. El escritor es como un artesano que fabricase concienzudamente un objeto complicado sin saber según qué modelo ni para qué uso, análogo al homeóstato de Ashby. Preguntarse por qué se escribe ya es un progreso respecto a la bendita inconsciencia de los «inspirados»; pero es un progreso desesperado; no hay respuesta. Dejando aparte la demanda y el éxito, que más que móviles verdaderos son coartadas empíricas, el acto literario carece de causa y de fin porque precisamente está privado de toda sanción: se propone al mundo sin que ninguna *praxis* acuda a fundarlo o a justificarlo: es un acto absolutamente intransitivo, no modifica nada, nada lo *tranquiliza*.

¿Qué ocurre, pues? Precisamente ésta es su paradoja, este acto se agota en su técnica, sólo existe en el estado de manera. La vieja pregunta (estéril): *¿Por qué escribir?* es sustituida por el *Kafka* de Marthe Robert por una pregunta nueva: *¿cómo escribir?* Y este *cómo* agota el *porqué*: de repente el callejón sin salida se abre, aparece una verdad. Esta verdad, esta respuesta de Kafka (a todos los que quieren escribir) es la siguiente: *el ser de la literatura no es nada más que su técnica.*

En resumen, si se transcribe esta verdad en tér-

minos semánticos, ello quiere decir que la especialidad de la obra no depende de los significados que oculta (adiós a la crítica de las «fuentes» y de las «ideas»), sino sólo de la forma de las significaciones. La verdad de Kafka no es el mundo de Kafka (adiós al kafkismo), son los *signos* de este mundo. Así la obra nunca es respuesta al misterio del mundo, la literatura nunca es dogmática. Al imitar el mundo y sus leyendas (Marthe Robert tiene buenas razones al consagrar un capítulo de su ensayo a la *imitación*, función crucial de toda literatura), el escritor sólo puede ofrecer signos sin significados: el mundo es un lugar siempre abierto a la significación pero incesantemente defraudado por ella. Para el escritor, la literatura es esta frase que dice hasta la muerte: no empezaré a vivir hasta saber cuál es el sentido de la vida.

Pero decir que la Literatura no es más que interrogación al mundo sólo tiene peso si se propone una verdadera técnica de la interrogación, puesto que esta interrogación debe durar a través de un relato de apariencia asertiva. Marthe Robert muestra muy bien que el relato de Kafka no está tejido de símbolos, como se ha dicho cien veces, sino que es el fruto de una técnica totalmente distinta, la de la alusión. La diferencia afecta a todo Kafka. El símbolo (la cruz del cristianismo, por ejemplo) es un símbolo *seguro*, afirma una analogía (parcial) entre una forma y una idea, implica una certidumbre. Si las figuras y los hechos del relato kafkiano fuesen simbólicos, remitirían a una filosofía positiva (incluso desesperada), a un hombre universal: no es posible divergir acerca del sentido de un símbolo, de lo contrario el símbolo se frustra. Ahora bien, el relato de Kafka autoriza mil claves igualmente plausibles, es decir que no da validez a ninguna.

La alusión es algo totalmente diferente. Remite el

hecho novelesco a algo distinto de sí mismo, pero ¿a qué? La alusión es una fuerza defectiva, deshace la analogía apenas la ha propuesto. K. es detenido por orden de un Tribunal: ésta es una imagen familiar de la Justicia. Pero nos enteramos de que ese Tribunal concibe los delitos de un modo totalmente distinto al de nuestra Justicia: la semejanza queda burlada sin que por ello se borre. En resumen, como explica muy bien Marthe Robert, todo procede de una especie de contracción semántica: K. se siente detenido, y todo ocurre *como si* K. estuviera realmente detenido *(El Proceso)*; el padre de Kafka le trata de parásito y todo ocurre como si Kafka se hubiese metamorfoseado en parásito *(La Metamorfosis)*. Kafka funda su obra suprimiendo sistemáticamente los *como si*: pero es el hecho interior el que se convierte en el término oscuro de la alusión.

Vemos que la alusión, que es una pura técnica de significación, de hecho afecta al mundo entero puesto que expresa la relación de un hombre singular y de un lenguaje común: un *sistema* (fantasma aborrecido por todos los anti-intelectualismos) produce una de las literaturas más ardientes que hemos conocido. Por ejemplo (recuerda Marthe Robert), se dice corrientemente: *como un perro, una vida de perro, perro judío*; basta con hacer del término metafórico el objeto pleno del relato, remitiendo la subjetividad al dominio alusivo, para que el hombre insultado sea verdaderamente un perro: el hombre tratado como un perro *es* un perro. La técnica de Kafka implica pues, en primer lugar un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo. Marthe Robert dice muy bien que las relaciones de Kafka y del mundo están reguladas por un perpetuo: *sí, pero...* Con la única diferencia del éxito, lo mismo pue-

de decirse de toda nuestra literatura moderna (y en este aspecto es cierto que Kafka la ha fundado verdaderamente), puesto que confunde de un modo inimitable el proyecto realista (*sí* al mundo) y el proyecto ético (*pero...*).

El trayecto que separa el *sí* del *pero* es toda la incertidumbre de los signos, y gracias a que los signos son inciertos existe una literatura. La técnica de Kafka dice que el sentido del mundo no es enunciable, que la única tarea del artista es la de explorar significaciones posibles, cada una de las cuales considerada independientemente sólo será mentira (necesaria), pero cuya multiplicidad será la verdad misma del escritor. Ésta es la paradoja de Kafka: el arte depende de la verdad, pero la verdad, al ser indivisible, no puede conocerse a sí misma: decir la verdad es mentir. Así el escritor *es* la verdad, y sin embargo cuando habla miente: la autoridad de una obra no se sitúa nunca al nivel de su estética, sino solamente al nivel de la experiencia moral que hace de ella una mentira asumida; o mejor, como dice Kafka corrigiendo a Kierkegaard: *sólo se llega al goce estético del ser a través de una experiencia moral y sin orgullo.*

El sistema alusivo de Kafka funciona como un signo inmenso que interrogase otros signos. Ahora bien, el ejercicio de un sistema significante (las matemáticas, para tomar un ejemplo muy alejado de la literatura) sólo conoce una sola exigencia, que será pues la exigencia estética misma: el rigor. Toda debilidad, toda vacilación en la construcción del sistema alusivo, produciría paradójicamente símbolos, sustituiría por un lenguaje asertivo la función esencialmente interrogativa de la literatura. Ésta es también una respuesta de Kafka a todo lo que actualmente se investiga en torno a la novela: que, en resumidas cuentas, la precisión de un escribir

(precisión estructural y no retórica, claro está: no se trata de «escribir bien») es lo que compromete al escritor en el mundo: no en una u otra de sus opciones, sino en su defección misma: la literatura es posible debido a que el mundo no está *hecho.*

1960, *France-Observateur.*

SOBRE *LA MADRE* DE BRECHT

El Todo-París ha necesitado mucha ceguera para ver en *La Madre* una obra de propaganda: la elección marxista de Brecht no agota su obra como la elección católica no agota la de Claudel. Naturalmente, el marxismo está indisolublemente ligado a *La Madre*; el marxismo es el *objeto* de *La Madre*, no el tema; el tema de *La Madre* es simplemente, como su título indica, la maternidad.[1]

Precisamente, la fuerza de Brecht reside en no dar nunca una idea que no sea vivida a través de una relación humana real (esto es más original) y no crear nunca personajes fuera de las «ideas» que les hacen existir (nadie vive sin ideología: la ausencia de ideología es ya una ideología, este es el tema de *Madre Coraje*). Ha bastado a Brecht unir estas dos exigencias para crear un teatro sorprendente, que desencaja a la vez dos imágenes: la del marxismo y la de la Madre. Por su sola condición de madre revolucionaria, Pelagia Vlassova no satisface ningún tópico: no predica el marxismo, no suelta tiradas desencarnadas sobre la explotación del

1. Acerca de las representaciones de *La Madre*, por el Berliner Ensemble, en el Théâtre des Nations.

hombre por el hombre; y por otra parte no es la figura esperada del Instinto Maternal, no es la Madre esencial: su ser no está al nivel de sus entrañas.

Del lado marxista, el problema planteado por *La Madre* es real. Puede decirse que es, llevado a la escala de la persona, un problema general (y capital), válido para la sociedad entera, al nivel de la historia más amplia: el de la conciencia política. Si el marxismo enseña que la putrefacción del capitalismo está inscrita en su misma naturaleza, no por ello el advenimiento de la sociedad comunista depende menos de la conciencia histórica de los hombres: esta conciencia es la que engendra la libertad de la historia, la alternativa célebre que promete al mundo el socialismo *o* la barbarie. El saber político es pues el primer objeto de la acción política.

Este principio funda el fin mismo de todo el teatro brechtiano: éste no es ni un teatro crítico, ni un teatro heroico, sino un teatro de la conciencia, o, mejor aún, de la conciencia naciente. De ahí su gran riqueza «estética», propia para llegar, a mi entender, a un público muy vasto (y el éxito creciente de Brecht en Occidente lo confirma). En primer lugar, porque la conciencia es una realidad ambigua, a la vez social e individual; y como el teatro sólo es de las personas, la conciencia es precisamente lo que puede captarse de la historia, a través del individuo; luego, porque la inconsciencia es un buen espectáculo (lo cómico, por ejemplo); o, más exactamente, el espectáculo de la inconsciencia es el comienzo de la conciencia. Por otra parte, porque el despertar de un saber es por definición un movimiento, de modo que la duración de la acción puede fundirse con la duración misma del espectáculo. Finalmente, porque el alumbramiento de una conciencia es un tema adulto, es decir, propiamen-

te humano; mostrar este alumbramiento es unir el esfuerzo de uno al de los grandes filósofos, la historia misma del espíritu.

Y por otra parte es aquí, en esa función espectacular del despertar, donde *La Madre* nos ofrece su verdadero tema, quiero decir de estructura, y no sólo de opinión, que es la maternidad.

¿Qué maternidad? De ordinario, sólo conocemos una, la de la Genitrix. No sólo, en nuestra cultura, la Madre es un ser de puro instinto, sino que además, cuando su función se socializa, es siempre en un único sentido: es ella la que forma al niño; habiendo alumbrado una primera vez a su hijo, alumbra una segunda vez su espíritu: es educadora, institutriz, abre al niño la conciencia del mundo moral. Toda la visión cristiana de la familia reposa así sobre una relación unilateral que parte de la Madre y va al hijo: incluso en el caso de que no consiga dirigir al hijo, la Madre es siempre la que reza por él, la que llora por él, como Mónica por su hijo Agustín.

En *La Madre* la relación está invertida: es el hijo quien alumbra espiritualmente a la madre. Esta reversión de la naturaleza es un gran tema brechtiano: reversión y no destrucción: la obra de Brecht no es una lección de *relatividad*, al estilo volteriano: Pavel despierta a Pelagia Vlassova a la conciencia social (por otra parte, a través de una praxis, y no a través de una palabra: Pavel es esencialmente *silencioso*), pero éste es un alumbramiento que sólo responde al primero ampliándolo. La vieja imagen pagana (que encontramos en Homero), la de los hijos que suceden a los padres como las hojas en el árbol, donde la nueva empuja a la antigua expulsándola, esta imagen, si no inmóvil, al menos mecánica, cede lugar a la idea de que, al repetirse, las situaciones cambian, los objetos se transfor-

man, el mundo progresa por cualidades: no sólo, en el movimiento fatal de las generaciones; la madre brechtiana no es abandonada, no sólo recibe, después de haber dado, sino que lo que recibe es algo distinto de lo que ella ha dado: quien ha producido la vida recibe la conciencia.

En el orden burgués, la transmisión se hace siempre del ascendiente al descendiente: es la definición misma de la *herencia*, palabra cuya fortuna supera en mucho los límites del código civil (se heredan ideas, valores, etcétera). En el orden brechtiano, no hay herencia, si no es a la inversa: una vez el hijo muerto, es la madre quien reemprende su obra, quien la continúa, como si ella fuese el rebrote, la nueva hoja destinada a florecer. Así, ese viejo tema del relevo, que ha alimentado tantas obras heroico-burguesas, ya no conserva nada de antropológico; no ilustra una ley fatal de la naturaleza: en *La Madre*, la libertad circula en el corazón mismo de la relación humana más «natural»: la de una madre y de su hijo.

Y sin embargo, toda la «emoción» está ahí, sin lo cual no hay teatro brechtiano. Veamos la interpretación de Hélène Weigel, que inconcebiblemente ha sido considerada demasiado discreta, como si la maternidad sólo fuese un orden de expresión: para recibir de Pavel la conciencia misma del mundo, empieza por hacerse «otra»; al comienzo, es la madre tradicional, la que no comprende, reprueba un poco, pero sirve obstinadamente la sopa, zurce la ropa; es la Madre-Niña, es decir, que todo el espesor afectivo de la relación se conserva. Su conciencia sólo nace verdaderamente cuando su hijo muere: nunca coinciden. Así, a lo largo de esta maduración, una distancia separa a la madre del hijo, recordándonos que este itinerario justo es un itinerario atroz: el amor no es aquí efusión, es esta

fuerza que transforma el hecho en conciencia, y luego en acción: es el amor el que abre los ojos. ¿Es preciso pues ser «fanático» de Brecht, para reconocer que este teatro quema?

1960, *Théâtre populaire.*

«ÉCRIVAINS» Y «ÉCRIVANTS»

¿Quién habla? ¿Quién escribe? Nos falta aún una sociología de la palabra. Lo que sabemos es que la palabra es un poder, y que, entre la corporación y la clase social, un grupo de hombres se define bastante bien por eso, por poseer, en grados diversos, el lenguaje de la nación. Ahora bien, durante mucho tiempo, probablemente durante toda la era capitalista clásica, es decir, desde el siglo XVI al XIX, en Francia, los propietarios indiscutibles del lenguaje eran los escritores, y nadie más que ellos; si se exceptúa a los predicadores y a los juristas, encerrados por otra parte en sus lenguajes funcionales, nadie más hablaba; y esta especie de monopolio del lenguaje producía curiosamente un orden rígido, no tanto de los productores como de la producción: no era la profesión literaria la que estaba estructurada (ha evolucionado mucho en tres siglos, desde el poeta doméstico al escritor-hombre de negocios), sino la materia misma de este discurso literario, sometido a reglas de uso, de género y de composición, casi inmutable de Marot a Verlaine, de Montaigne a Gide (lo que se ha movido es la lengua, no el discurso). Contrariamente a lo que ocurre en las sociedades llamadas primitivas, en las cuales sólo hay brujería a través del brujo, como lo ha demostrado Mauss, la *institución* literaria era trascenden-

te con mucha diferencia a las *funciones* literarias, y, en esta institución, su material esencial, la palabra. Institucionalmente, la literatura de Francia es su lenguaje, sistema mitad lingüístico, mitad estético, al cual ni siquiera ha faltado una dimensión mítica, la de su *claridad*.

¿Desde cuándo, en Francia, el escritor no es el único que habla? Sin duda desde la Revolución; entonces vemos aparecer (yo adquirí la certidumbre de ello, al leer en estos últimos días un texto de Barnave),[1] hombres que se apropian la lengua de los escritores con fines políticos. La institución sigue en su lugar: se trata siempre de esta gran lengua francesa, cuyo léxico y cuya eufonía son respetuosamente conservados a través de la mayor sacudida de la historia de Francia; pero las funciones cambian, el personal va a ir aumentando a lo largo de todo el siglo; los mismos escritores, de Chateaubriand o Maistre, a Hugo o a Zola, contribuyen a ampliar la función literaria, a hacer de esta palabra institucionalizada, de la que aún son los propietarios reconocidos, el instrumento de una acción nueva; y al lado de los «écrivains» propiamente dichos, se constituye y se desarrolla un grupo nuevo, que posee el lenguaje público. ¿Intelectuales? La palabra es de resonancia compleja;[2] prefiero llamarles aquí «écrivants». Y como quizá estemos hoy en ese momento frágil de la historia en el que las dos funciones coexisten, lo que quisiera esbozar es una tipología comparada del «écrivain» y del «écrivant», sin prejuicio de no tener en cuenta para esta comparación más que una única referencia: la del material que tienen en común, la palabra.

1. Barnave, *Introduction à la Révolution Française*. Texto presentado por F. Rude, *Cahiers des Annales*, núm. 15, Armand Colin, 1960.

2. Se dice que en el sentido en que hoy lo entendemos, *intelectual* es una palabra nacida en el momento del caso Dreyfus, aplicada evidentemente por los «anti-dreyfusards» a los «dreyfusards».

El «écrivain» realiza una función, el «écrivant» una actividad, esto es lo que ya nos dice la gramática, precisamente la gramática que opone justamente el sustantivo del uno al verbo (transitivo) del otro.[3] No es que el «écrivain» sea una pura esencia: actúa, pero su acción es inmanente a su objeto, se ejerce paradójicamente sobre su propio instrumento: el lenguaje; el «écrivain» es el que *trabaja* su palabra (aunque sea inspirado) y se absorbe funcionalmente en este trabajo. La actividad del «écrivain» comporta dos tipos de normas: normas técnicas (de composición, género, estilo) y normas artesanas (de labor, de paciencia, de corrección, de perfección). La paradoja es que, como el material se convierte en cierto modo en su propio fin, la literatura es en el fondo una actividad tautológica, como la de esas máquinas cibernéticas construidas *por sí mismas* (el homeóstato de Ashby): el «écrivain» es un hombre que absorbe radicalmente el *porqué* del mundo en un *cómo escribir*. Y el milagro, por así llamarlo, es que esta actividad narcisista no cesa de provocar, a lo largo de una literatura secular, una interrogación al mundo: al encerrarse en el *cómo escribir*, el «écrivain» termina por reencontrar la pregunta abierta por excelencia: ¿por qué el mundo? ¿Cuál es el sentido de las cosas? En resumen, en el momento mismo en que el trabajo del «écrivain» se convierte en su propio fin, recobra un carácter mediador: el «écrivain» concibe la literatura como fin, el mundo se la devuelve como medio: y en esta *decepción* infinita, el «écrivain» reencuentra el mundo, un mundo por otra parte extraño, puesto que la literatura le representa como una pregunta, nunca, *en definitiva*, como una respuesta.

La palabra no es ni un instrumento, ni un vehículo:

3. Originariamente, «écrivain» era el que escribe en lugar de los otros. El sentido actual (autor de libros) data del siglo XVI.

es una estructura, cada vez estamos más seguros de ello; pero, por definición, el «écrivain» es el único que pierde su propia estructura y la del mundo en la estructura de la palabra. Ahora bien, esta palabra es una materia (infinitamente) trabajada; es un poco como una super-palabra, lo real nunca le es más que un pretexto (para el «écrivain», *escribir* es un verbo intransitivo); la consecuencia es que ella nunca puede explicar el mundo, o, al menos, cuando finge explicarlo, sólo es para hacer retroceder mejor su ambigüedad: la explicación fijada en una *obra* (trabajada), se convierte inmediatamente en un producto ambiguo de lo real, al que está ligada *con distancia*; en suma, la literatura es siempre irrealista, pero su mismo irrealismo es el que le permite a menudo formular buenas preguntas al mundo... sin que estas preguntas puedan nunca llegar a ser directas: partiendo de una explicación teocrática del mundo, Balzac, a fin de cuentas, no hizo nada más que interrogarlo. De ello se deduce que el «écrivain» se veda existencialmente dos modos de palabra, sea cual sea la inteligencia y la sinceridad de su empresa: en primer lugar, *la doctrina*, puesto que convierte, a pesar suyo, por su mismo proyecto, toda explicación en espectáculo: nunca es nada más que un inductor de ambigüedad;[4] luego, *el testimonio*: puesto que se ha dado a la palabra, el «écrivain» no puede tener conciencia ingenua: no se puede trabajar un grito, sin que el mensaje afecte finalmente, más que al grito, al trabajo: al identificarse con una palabra, el «écrivain» pierde todo derecho sobre la verdad, pues el lenguaje es precisamente esa estructura cuyo fin mismo (al menos histórica-

4. Un «écrivain» puede producir un sistema, pero nunca será consumido como tal. Considero a Fourier como un gran «écrivain», a proporción del espectáculo prodigioso que me proporciona su descripción del mundo.

mente, desde el Sofismo), dado que ya no es rigurosamente transitivo, es neutralizar lo verdadero y lo falso.[5] Pero lo que gana evidentemente es el poder de sacudir al mundo, dándole el espectáculo vertiginoso de una *praxis* sin sanción. Éste es el motivo de que sea irrisorio pedir a un «écrivain» que *comprometa* su obra: un «écrivain» que «se compromete» pretende manejar simultáneamente dos estructuras, y ello no es posible sin hacer trampa, sin prestarse a ese hábil torniquete que hacía *maître* Jacques, tan pronto cocinero como cochero, pero nunca las dos cosas a la vez (es inútil volver una vez más a todos los ejemplos de los grandes escritores no-comprometidos o «mal» comprometidos, y de los grandes comprometidos malos escritores). Al escritor puede pedírsele que sea responsable; y aún hay que entender esta frase: que el escritor sea responsable de sus opiniones es insignificante; incluso que asuma más o menos inteligentemente las implicaciones ideológicas de su obra es secundario; para el escritor, la responsabilidad verdadera es soportar la literatura como un *compromiso frustrado*, como una mirada mosaica hacia la Tierra Prometida de lo real (ésta es la responsabilidad de Kafka, por ejemplo).

Naturalmente, la literatura no es una gracia, es el cuerpo de los proyectos y de las decisiones que conducen a un hombre a realizarse (es decir, de un cierto modo, a esencializarse) únicamente en la palabra: es escritor el que quiere serlo. Naturalmente también la sociedad, que

5. Estructura de lo real y estructura del lenguaje: nada nos previene mejor de la dificultad de coincidencia, que el fracaso constante de la dialéctica, cuando se convierte en discurso: pues el lenguaje no es dialéctica: la dialéctica *hablada* es un piadoso deseo; el lenguaje sólo puede decir que: *hay que ser* dialéctica, pero él mismo no puede serlo: el lenguaje es una representación sin perspectiva, salvo precisamente el del «écrivain» ; pero el «écrivain» se dialectiza, no dialectiza al mundo.

consume al escritor, transforma el proyecto en vocación, el trabajo del lenguaje en don de escribir, y la técnica en arte: así nació el mito del *escribir bien*: el escritor es un sacerdote asalariado, es el guardián, mitad respetable, mitad irrisorio, del santuario de la gran Palabra francesa, especie de Bien nacional, mercancía sagrada, producida, enseñada, consumida y exportada en el marco de una economía sublime de los valores. Esta sacralización del trabajo del escritor en su forma tiene grandes consecuencias, y que no son formales: permite a la (buena) sociedad distanciar el contenido de la obra misma cuando este contenido amenaza con molestarla, convertirlo en puro espectáculo al que tiene el derecho de aplicar un juicio liberal (es decir, indiferente), neutralizar la rebelión de las pasiones, la subversión de los críticos (lo cual obliga al escritor «comprometido» a una provocación incesante y agotadora), en una palabra, recuperar al escritor: no hay ningún escritor que un día u otro no sea digerido por las instituciones literarias, a no ser que se hunda a sí mismo, es decir, que deje de confundir su ser con el de la palabra: éste es el motivo de que haya tan pocos escritores que renuncien a escribir, puesto que ello equivale literalmente a matarse, a morir para el ser que han elegido; y si hay algunos, su silencio resuena como una conversión inexplicable (Rimbaud).[6]

Los «écrivants», por su parte, son hombres «transitivos»; plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos, la palabra soporta un hacer, no lo constituye. Vemos, pues, cómo el lenguaje es devuelto a la naturaleza de un

6. Éstos son los actores modernos del problema. Sabemos que, por el contrario, los contemporáneos de Racine no se asombraron lo más mínimo al ver que dejaba bruscamente de escribir tragedias, para convertirse en funcionario real.

instrumento de comunicación, de un vehículo del «pensamiento». Incluso si el «écrivant» presta alguna atención al escribir, esta atención nunca es ontológica: no es preocupación. El «écrivant» no ejerce ninguna acción técnica esencial sobre la palabra; dispone de un escribir común a todos los «écrivants», una especie de *koiné* en la que indiscutiblemente es posible distinguir dialectos (por ejemplo, marxista, cristiano, existencialista), pero muy pocas veces estilos. Pues lo que define al «écrivant» es que su proyecto de comunicación es *ingenuo*: no admite que su mensaje se vuelva y se cierre sobre sí mismo, y que en él pueda leerse, de un modo diacrítico, algo distinto de lo que él quiere decir: ¿qué «écrivant» admitiría que se psicoanalizase su estilo? Considera que su palabra pone fin a una ambigüedad del mundo, que instituye una explicación irreversible (incluso si admite que sea provisional), o una información indiscutible (incluso si sólo aspira a enseñar modestamente); mientras que, para el «écrivain», como hemos visto, ocurre todo lo contrario: sabe bien que su palabra, intransitiva por elección y por labor, inaugura una ambigüedad, incluso si se presenta como perentoria, que se ofrece paradójicamente como un silencio monumental que hay que descifrar, que no puede tener más lema que la profunda frase de Jacques Rigaut: *E incluso cuando afirmo, todavía interrogo.*

El «écrivain» participa del sacerdote, el «écrivant» del clérigo; la palabra del uno es un acto intransitivo (es decir, en cierto modo, un gesto), la palabra del otro es una actividad. La paradoja es que la sociedad consume con mucha más reserva una palabra transitiva que una palabra intransitiva: el estatuto del «écrivant», incluso hoy en día, cuando los «écrivants» pululan, es mucho más embarazada que la del «écrivain». Ello depende, en primer lugar, de un hecho material: la pala-

bra del «écrivain» es una mercancía ofrecida según circuitos seculares, es el único objeto de una institución que sólo está hecha para ella, la literatura; la palabra del «écrivant», por el contrario, sólo puede ser producida y consumida a la sombra de instituciones que tienen, en su origen, una función totalmente distinta a la de hacer valer el lenguaje: la Universidad, y, accesoriamente, la Investigación, la Política, etc. Y por otra parte, la palabra del «écrivant» está en falso de otra manera: por el mismo hecho de que no es (o no se cree) más que un simple vehículo, su naturaleza de mercancía se desplaza sobre el proyecto del que es instrumento: se supone que se vende pensamiento, al margen de todo arte; ahora bien, el principal atributo mítico del pensamiento «puro» (sería mejor decir «inaplicado») es precisamente el ser producido fuera del circuito del dinero: contrariamente a la forma (que cuesta cara, decía Valéry), el pensamiento no cuesta nada, y no se vende, se da generosamente. Ello señala al menos dos nuevas diferencias entre el «écrivain» y el «écrivant». En primer lugar, la producción del «écrivant» tiene siempre un carácter libre, pero también un poco «insistente»: el «écrivant» propone a la sociedad lo que la sociedad no siempre le pide: situada el margen de las instituciones y de las transacciones, su palabra aparece paradójicamente mucho más individual, al menos en sus motivos, que la del «écrivain»: *la función del «écrivant» es decir en toda ocasión y sin demora lo que piensa*;[7] y esta función basta, según él piensa, para justifi-

7. Esta función de *manifestación inmediata* es exactamente lo contrario de la del «écrivain»: 1.º el «écrivain» acumula, publica a un ritmo que no es el de conciencia; 2.º mediatiza lo que piensa por una forma laboriosa y «regular»; 3.º se ofrece a una interrogación libre sobre su obra, es lo contrario de un dogmático.

carlo; de ahí el aspecto crítico, urgente, de la palabra del «écrivant»: siempre parece señalar un conflicto entre el carácter irreprimible del pensamiento y la inercia de una sociedad a la que repugna consumir una mercancía que ninguna institución específica normaliza. Vemos así *a contrario* —y ésta es la segunda diferencia— que la función social de la palabra literaria (la del «écrivain») es precisamente la de *transformar el pensamiento* (o la conciencia, o el grito) *en mercancía*; la sociedad lleva a cabo una especie de combate vital para apropiarse, aclimatar, institucionalizar el azar del pensamiento, y el lenguaje, modelo de las instituciones, es lo que le proporciona el medio: la paradoja es aquí que una palabra «provocadora» caiga sin dificultad dentro del esquema de la institución literaria: los escándalos del lenguaje, de Rimbaud a Ionesco, son rápida y perfectamente integrados; y un pensamiento provocador, en la medida en que se quiere inmediato (sin mediación), no tiene más remedio que extenuarse en un *no man's land* de la forma: nunca hay escándalo completo.

Describo aquí una contradicción que, de hecho, muy raras veces es pura: hoy en día todos nos movemos más o menos abiertamente entre los dos postulados, el del «écrivain» y el del «écrivant»; sin duda es la historia quien lo quiere así, al hacernos nacer demasiado tarde para ser «écrivains» soberbios (de buena conciencia) y demasiado pronto (?) para ser «écrivants» escuchados. Actualmente, cada participante de la intelligentsia tiene en él los dos papeles, encarnando mejor o peor el uno o el otro: hay «écrivains» que tienen bruscamente comportamientos, impaciencias de «écrivants»; y hay «écrivants» que se elevan a veces hasta el teatro del lenguaje. Queremos *escribir algo*, y al mismo tiempo *escribimos* simplemente. En una palabra, nuestra época parece ha-

ber dado a luz un tipo bastardo: el «écrivain-écrivant». Su función sólo puede ser paradójica: provoca y conjura a la vez; formalmente, su palabra es libre, sustraída a la institución del lenguaje literario, y sin embargo, encerrada en esta misma libertad, secreta sus propias reglas, bajo la forma de un escribir común; tras salir del club de los hombres de letras, el «écrivain-écrivant» encuentra otro club, el de la intelligentsia. A escala de la sociedad entera, esta nueva agrupación tiene una función *complementaria*: el escribir del intelectual funciona como el signo paradójico de un no-lenguaje, permite a la sociedad vivir el sueño de una comunicación sin sistema (sin institución): escribir sin escribir, comunicar pensamiento puro sin que esta comunicación desarrolle ningún mensaje parásito, éste es el modelo que el «écrivain-écrivant» realiza para la sociedad. Es un modelo a la vez distante y necesario, con el cual la sociedad juega un poco como el gato con el ratón: reconoce al «écrivain-écrivant» comprando (un poco) sus obras, admitiendo su carácter público; y, al mismo tiempo, le mantiene a distancia, obligándole a apoyarse en instituciones anejas que ella controla (la Universidad, por ejemplo), acusándose sin cesar de intelectualismo, es decir, míticamente, de esterilidad (reproche en el que no incurre nunca el «écrivain»). En resumen, desde un punto de vista antropológico, el «écrivain-écrivant» es un excluido integrado por su exclusión misma, un heredero lejano del Maldito: su función en la sociedad global quizá no carezca de relación con la que Cl. Lévi-Strauss atribuye al Hechicero:[8] función de complementariedad, ya que el hechicero y el intelectual fijan en cierto modo una enfermedad necesaria para la economía colectiva

8. Introducción a la obra de Mauss en MAUSS: *Sociologie et Anthropologie*, P.U.F.

de la salud. Y, naturalmente, no puede sorprender que semejante conflicto (o semejante contrato, como se quiera) se produzca al nivel del lenguaje; pues el lenguaje es esta paradoja: la institucionalización de la subjetividad.

1960, *Arguments.*

LA LITERATURA, HOY

I. *¿Puede decirnos cuáles son actualmente sus preocupaciones, y en qué medida afectan a la literatura?*[1]

Yo siempre me he interesado por lo que podría llamarse la responsabilidad de las formas. Pero sólo al final de las *Mythologies* pensé que había que plantear este problema en términos de significación, y desde entonces la significación es explícitamente mi preocupación esencial. La significación, es decir: la unión de lo que significa y de lo que es significado; es decir también: ni las formas, ni los contenidos, sino el proceso que va de los unos a los otros. Dicho de otro modo: desde el epílogo de las *Mythologies*, las ideas, los temas, me interesan menos que el modo con que la sociedad se apodera de ellos para convertirlos en la sustancia de un cierto número de sistemas significantes. Ello no quiere decir que esta sustancia sea indiferente; sólo quiere decir que no es posible captarla, manejarla, juzgarla, hacer de ella la materia de explicaciones filosóficas, sociológicas o políticas, sin haber antes descrito y comprendido el sis-

1. Respuesta a un cuestionario elaborado por la revista *Tel quel.*

tema de significación del que no es más que un término; y como este sistema es formal, me he encontrado introducido en una serie de análisis estructurales que aspiran todos a definir un cierto número de «lenguajes» extra-lingüísticos: tantos «lenguajes», a decir verdad, como objetos culturales existen (sea cual sea su origen real) a los que la sociedad ha dotado de un poder de significación: por ejemplo, los alimentos sirven para comer; pero sirven también para *significar* (condiciones, circunstancias, gustos); los alimentos son, pues, un sistema significante y un día habrá que describirlos como tal. Como sistemas significantes (al margen de la lengua propiamente dicha), podemos citar: los alimentos, los vestidos, las imágenes, el cine, la moda, la literatura.

Naturalmente estos sistemas no tienen la misma estructura. Puede preverse que los sistemas más interesantes, o los más complicados, son los que derivan de sistemas ya significantes: éste es el caso por ejemplo de la literatura, que deriva del sistema significante por excelencia, la lengua. También es el caso de la moda, al menos tal como es *hablada* por la revista de modas; éste es el motivo de que, sin dedicarme directamente a la literatura, sistema temible por su gran riqueza de valores históricos, recientemente me haya ocupado en describir el sistema de significación constituido por la indumentaria femenina de moda tal como es *descrita* por la prensa especializada.[2] Esta palabra *descripción* explica suficientemente que al instalarme en la moda estaba ya en la literatura; en resumen, la moda escrita no es más que una literatura en particular, ejemplar sin embargo, puesto que al *describir* una prenda de ropa, le confiere un sentido (de moda) que no es el sentido literal de la

2. *Système de la Mode* (Éditions du Seuil, 1967), trad. esp. *Sistema de la moda* (Gustavo Gili, 1978).

frase: ¿acaso no es ésta la definición misma de la literatura? La analogía va más lejos: moda y literatura son quizá lo que yo llamaría sistemas homeostáticos, es decir, sistemas cuya función no es comunicar un significado objetivo, exterior y preexistente al sistema, sino tan sólo crear un equilibrio de funcionamiento, una significación en movimiento: pues la moda no es nada más que lo que se dice de ella, y el sentido segundo de un texto literario es quizá evanescente, «vacío», aunque este texto no cesa de funcionar como el significante de este sentido vacío. La moda y la literatura significan fuertemente, sutilmente, con todos los rodeos de un arte extremo, pero, por así decirlo, significan «nada», su ser está en la significación, no en sus significados.

Si es cierto que moda y literatura son sistemas significantes cuyo significado queda por principio burlado, ello obliga fatalmente a revisar las ideas que podríamos tener sobre la historia de la moda (pero afortunadamente nos hemos ocupado muy poco de eso) y que hemos tenido efectivamente sobre la historia de la literatura. Ambas son como la nave Argos: las piezas, las sustancias, las materias del objeto cambian, hasta el punto de que el objeto es periódicamente nuevo, y sin embargo el nombre, es decir, el ser de este objeto siempre sigue siendo el mismo; se trata, pues, más que de objetos, de sistemas: su ser está en la forma, no en el contenido o en la función; hay por consiguiente una historia formal de estos sistemas que agota quizá mucho más de lo que se cree su historia a secas, en la medida en que esta historia está complicada, anulada o simplemente dominada por un devenir endógeno de las formas; ello es evidente en el caso de la moda, en la que la rotación de las formas es regular, ya sea anual, al nivel de una microdiacronía, ya secular al nivel de la larga duración (véanse los trabajos inapreciables de Kroeber y Richard-

son); para la literatura el problema es evidentemente mucho más complejo, en la medida en que la literatura es consumida por una sociedad más amplia, mejor integrada que la sociedad de moda; en la medida sobre todo en que la literatura, purificada del mito de la *futilidad*, propio de la moda, se supone que encarna una cierta *conciencia* de la sociedad entera, y es considerada pues como un valor, por así decirlo, históricamente natural. De hecho, la historia de la literatura como sistema significante nunca ha sido llevada a cabo; durante mucho tiempo se ha hecho la historia de los *géneros* (lo cual tiene poca relación con la historia de las formas significantes), y esta historia es la que aún prevalece en los manuales escolares, y, más estrictamente todavía, en nuestras síntesis de literatura contemporánea; más adelante, bajo la influencia ya de Taine, ya de Marx, se emprendió aquí y allá una historia de los *significados* literarios; la empresa más notable en este plano es sin duda la de Goldmann: Goldmann ha ido muy lejos, puesto que ha intentado vincular una forma (la tragedia) a un contenido (la visión de una clase política); pero a mi entender la explicación es incompleta, en la medida en que la vinculación misma, es decir, en resumidas cuentas, la significación, no es pensada: entre dos términos, uno histórico y otro literario, se postula una relación *analógica* (la decepción trágica de Pascal y Racine *reproduce* como una copia la decepción política del ala derechista del jansenismo), de modo que la *significación* a la que Goldmann apela con una gran intuición sigue siendo, a mi entender, un determinismo disfrazado. Lo que sería preciso hacer (sin duda es fácil el decirlo) es no hacer la historia de los significados literarios, sino la historia de las significaciones, es decir, en resumen, la historia de las técnicas semánticas gracias a las cuales la literatura impone un sentido (aunque sea «vacío») a lo que dice; en

una palabra, habría que tener el valor de penetrar en «la cocina del sentido».

II. *Usted ha escrito: «Cada escritor que nace abre en él el proceso de la literatura.»*

Este incesante, este necesario replanteamiento, ¿no puede en el futuro significar un peligro, en el sentido de ejercer una influencia temible sobre ciertos escritores para quienes el «replanteamiento» puede no ser más que un nuevo «ritual» literario, es decir, algo sin alcance real?

¿No cree usted, por otra parte, que la noción de un «fracaso» necesario para el «logro» profundo de una obra pueda convertirse semejantemente en algo con excesiva frecuencia deliberado?

Hay dos clases de fracasos: el fracaso histórico de una literatura que no puede responder a las preguntas del mundo sin alterar el carácter deceptivo del sistema significante que constituye sin embargo su forma más adulta: la literatura, hoy, se ve reducida a formular preguntas al mundo, mientras que el mundo, alienado, necesita respuestas; y el fracaso mundano de la obra, ante un público que la rechaza. El primer fracaso puede ser vivido por todo autor, si es lúcido, como el fracaso existencial de su proyecto de escribir; no hay nada que decir de ello, no es posible someterle a una moral, aún menos a una simple higiene: ¿qué decir a una conciencia desgraciada, y que, históricamente, tiene razón de ser? Este fracaso pertenece a esa «doctrina interior que nunca hay que comunicar» (Stendhal). En cuanto al fracaso mundano, sólo puede interesar (además de al propio autor, evidentemente) a sociólogos o historiadores, que se esforzarán por interpretar el rechazo del público como el indicio de una actitud social o histórica; puede observarse que, sobre este punto, nuestra sociedad re-

chaza muy pocas obras y que la «aculturación» de las obras malditas (por otra parte escasas), no-conformistas o ascéticas, en una palabra, de lo que podría llamarse la vanguardia, es particularmente rápida; no se ve por ninguna parte esa cultura del fracaso de la que usted habla: ni en el público, ni en la edición (evidentemente), ni en los autores jóvenes, que, en la mayoría de los casos, parecen muy seguros de lo que hacen; quizá, por otra parte, el sentimiento de la literatura como fracaso sólo puede afectar a los que le son exteriores.

III. *En* Le degré zéro de l'écriture *y al final de las* Mythologies[3] *dice usted que hay que buscar «una reconciliación de lo real y de los hombres, de la descripción y de la explicación, del objeto y del saber». Esta reconciliación, ¿se suma a la posición de los surrealistas, para quienes la «fractura» entre el mundo y el espíritu humano no es incurable?*

¿Cómo reconciliaría esta opinión con su apología del «compromiso frustrado» (kafkiano) del escritor?

¿Puede precisar esta última noción?

Para el surrealismo, a pesar de las tentaciones políticas del movimiento, la coincidencia de lo real y del espíritu humano era posible *inmediatamente*, es decir, al margen de toda mediación, aunque fuese revolucionaria (e incluso podría definirse el surrealismo como una técnica de inmediación). Pero desde el momento en que se piensa que la sociedad no puede desalienarse al margen de un proceso político, o, más ampliamente, histórico, esta misma coincidencia (o reconciliación), sin dejar de ser creíble, pasa al plano de la utopía; hay, pues, desde entonces, una visión utópica (y mediata) y una visión

3. Éditions du Seuil, 1953 y 1957.

realista (e inmediata) de la literatura; estas dos visiones no son contradictorias, sino complementarias.

Naturalmente, la visión realista e inmediata, al referirse a una sociedad alienada, en modo alguno puede ser una «apología»: en una sociedad alienada, la literatura está alienada: no hay, pues, ninguna literatura real (aunque fuera la de Kafka) de la que se pueda hacer «la apología»: no es la literatura lo que va a liberar al mundo. Sin embargo, en este estado «reducido» en el que la historia nos sitúa hoy en día, hay varias maneras de hacer literatura: es posible la elección; y, por consiguiente, hay, si no una moral, al menos una responsabilidad del escritor. Se puede hacer de la literatura un valor *asertivo*, ya sea en la plétora, acordándola con los valores conservadores de la sociedad, ya en la tensión, haciéndola el instrumento de un combate de liberación; a la inversa, se puede conceder a la literatura un valor esencialmente *interrogativo*; la literatura se convierte entonces en el signo (y quizá el único signo posible) de esa opacidad histórica en la que vivimos subjetivamente; admirablemente servido por este sistema significante deceptivo, que, a mi entender, constituye la literatura, el escritor puede entonces *a un tiempo* insertar profundamente su obra en el mundo, en las preguntas del mundo, pero suspender esta inserción precisamente allí donde las doctrinas, los partidos, los grupos y las culturas le dictan una respuesta. La interrogación de la literatura es entonces, con un único y mismo movimiento, ínfima (en relación a las necesidades del mundo) y esencial (puesto que esta interrogación es lo que la constituye). Esta interrogación no es: *¿cuál es el sentido del mundo?*, ni quizá tampoco: *¿tiene un sentido el mundo?*, sino sólo: *he aquí el mundo: ¿hay sentido en él?* La literatura es entonces verdad, pero la verdad de la literatura es a la vez esa impotencia misma para responder a las preguntas

que el mundo se hace sobre sus desgracias, y ese poder de formular preguntas reales, preguntas totales, cuya respuesta no se presuponga, de un modo o de otro, en la forma misma de la pregunta: empresa en la que quizá ninguna filosofía haya triunfado, y que entonces pertenecería verdaderamente a la literatura.

IV. *¿Qué piensa usted del lugar de experiencia literaria que podría ocupar hoy una revista como la nuestra?*

La noción de un «acabado» (sin embargo abierto: no se trata en efecto de «escribir bien») de orden estético, ¿cree que es la única exigencia que pueda justificar esta experiencia?

¿Qué consejos le gustaría darnos?

Comprendo su proyecto: de una parte se han encontrado ante revistas literarias, pero cuya literatura era la de sus mayores, y de otra parte ante revistas polígrafas, cada vez más indiferentes a la literatura; se han sentido insatisfechos, han querido reaccionar a la vez contra una determinada literatura y contra un determinado menosprecio de la literatura. Sin embargo, el objeto que ustedes producen es, a mi entender, paradójico, y por lo siguiente: hacer una revista, incluso literaria, no es un acto literario, es un acto completamente social: es decidir que, en cierto modo, se va a institucionalizar la actualidad. Ahora bien, la literatura, como no es más que forma, no proporciona ninguna actualidad (a no ser que se sustancialicen sus formas y que se haga de la literatura un mundo suficiente); lo que es actual es el mundo, no la literatura: la literatura no es más que una luz indirecta. ¿Es posible hacer una revista con lo indirecto? Yo no lo creo: si tratan directamente una estructura indirecta, ésta huye, se vacía, o, por el contrario, se inmoviliza, se esencializa; de todos modos, una revista

«literaria» sólo puede errar la literatura: desde Orfeo sabemos bien que nunca hay que volverse hacia lo que se ama, de lo contrario se le destruye; y al no ser más que «literaria», yerra también el mundo, y ahí es nada.

¿Qué es lo que hay que hacer? Ante todo, obras, es decir, objetos desconocidos. Hablan ustedes de *acabado*: sólo la obra puede ser acabada, es decir, presentarse como una pregunta completa: pues acabar una obra sólo puede querer decir detenerla en el momento en que va a significar algo, en el que, de pregunta va a convertirse en respuesta; hay que construir la obra como un sistema completo de significación, y sin embargo, que esta significación quede defraudada. Esta clase de acabado evidentemente es imposible en la revista, cuya función es dar incesantemente respuestas a lo que el mundo le propone; en este sentido, las revistas llamadas «engagées» están perfectamente justificadas, y tienen toda la justificación para reducir cada vez más el lugar de la literatura: como revistas, tienen razón contra ustedes; pues la falta de «engagement» puede ser la verdad de la literatura, pero en modo alguno es una regla general de conducta, muy al contrario: ¿por qué no «engager» la revista, si nada se lo impide? Naturalmente, ello no quiere decir que una revista deba ser necesariamente «engagée» *de izquierdas*; pueden ustedes profesar por ejemplo un *tel quelisme,* que sería doctrinalmente «suspensión de juicio»; pero además de que este *tel quelisme* sólo podría declararse profundamente «engagé» en la historia de nuestro tiempo (pues ninguna «suspensión de juicio» es inocente), sólo tendría un sentido acabado si afectara día tras día a todo lo que se mueve en el mundo, desde el último poema de Ponge al último discurso de Castro, desde los últimos amores de Soraya al último cosmonauta. El camino (estrecho) para una revista como la de ustedes sería entonces ver el mundo

tal como se hace a través de una conciencia literaria, considerar periódicamente la actualidad como el material de una obra secreta, situarse en ese momento muy frágil y muy oscuro en el que la relación de un hecho real va a ser captada por el sentido literario.

V. *¿Cree usted que existe un criterio de calidad de una obra literaria? ¿No es esto lo que más urgentemente debería establecerse? ¿Considera que tendríamos razón para no definir este criterio a priori? ¿Para dejar que se manifieste solo, si puede, a partir de una elección empírica?*

El recurso al empirismo es quizá una actitud de creador, pero tal vez no sea una actitud crítica; si se *mira* la literatura, la obra es siempre la realización de un proyecto que ha sido deliberado *a un cierto nivel* del autor (este nivel no es forzosamente el del intelecto puro); y quizá recuerden que Valéry proponía fundar toda crítica en la evaluación de la distancia que separa a la obra de su proyecto; efectivamente, se podría definir la «calidad» de una obra como su distancia más corta con respecto a la idea que la ha hecho nacer; pero como esta idea es inaprensible, porque precisamente el autor está condenado a no comunicarla más que en la obra, es decir, a través de la mediación misma que se interroga, la «calidad literaria» sólo puede definirse de un modo indirecto: es una impresión de rigor, es el sentimiento de que el autor se somete con persistencia a un solo y mismo valor; este valor imperativo, que da a la obra su unidad, puede variar según las épocas. Sabemos bien, por ejemplo, que en la novela tradicional la descripción no está sometida a ninguna técnica rigurosa: el novelista mezcla inocentemente lo que ve, lo que sabe, lo que su personaje ve y sabe; una página de Stendhal (pienso en la descripción de Carville, en *Lamiel*) implica varias conciencias narra-

tivas; el sistema de visión de la novela tradicional era muy impuro, sin duda porque la «calidad» quedaba entonces absorbida por otros valores, y la familiaridad del novelista y de su lector no constituía ningún problema. Este desorden ha sido tratado por primera vez de un modo sistemático (y ya no inocente), creo que por Proust, cuyo narrador dispone, si así puede decirse, de una única voz y de varias conciencias; ello quiere decir que la racionalidad tradicional es sustituida por una racionalidad propiamente novelesca; pero, al mismo tiempo, es toda la novela clásica la que va a resquebrajarse; hoy tenemos (para recorrer esta historia muy aprisa) novelas de una sola mirada: la calidad de la obra está entonces constituida por el rigor y la continuidad de la visión: en *La Jalousie*, en *La Modification*, en todas las otras obras de la joven novelística, a mi entender la visión, una vez inaugurada sobre un postulado preciso, es como una raya trazada de una sola vez, sin ninguna intervención de esas conciencias parásitas que permitían a la subjetividad del novelista intervenir en su obra *declaradamente* (éste es el objetivo: no siempre puede decirse que haya sido alcanzado: aquí necesitaríamos explicar textos). Dicho de otro modo, el mundo es hablado *desde un solo punto de vista*, lo cual modifica considerablemente los «papeles» respectivos del personaje y del novelista. La calidad de la obra es entonces el rigor de esta ambición, la pureza de una visión *que dura*, y que, sin embargo, está sujeta a todas las contingencias de la anécdota; pues la anécdota, la «historia», es el primer enemigo de la mirada; y quizá sea por eso que estas novelas «de calidad» sean tan poco anecdóticas: éste es un conflicto que habrá que resolver, es decir: o declarar la anécdota nula (pero, en este caso, ¿cómo «interesar»?), o incorporarla a un sistema de visión cuya pureza reduce considerablemente el *saber* del lector.

VI. *«Ya es sabido con cuánta frecuencia nuestra literatura realista es mítica (aunque sólo sea como mito grosero del realismo) y hasta qué punto nuestra literatura irrealista tiene al menos el mérito de serlo poco.»*

¿Puede usted distinguir concretamente estas obras, dando su definición de un verdadero realismo literario?

Hasta el presente, el realismo se ha definido mucho más por su contenido que por su técnica (a no ser la de los «petits carnets»); lo *real* ha empezado por ser lo prosaico, lo trivial, lo bajo; luego, con mayor amplitud, la infraestructura supuesta de la sociedad, liberada de sus sublimaciones y de sus coartadas; no se ponía en duda que la literatura *copiase* simplemente algo; según el nivel de este algo, la obra era realista o irrealista.

Sin embargo, ¿qué es lo *real*? Sólo podemos conocerlo bajo la forma de efectos (mundo físico), de funciones (mundo social) o de fantasmas (mundo cultural); en una palabra, lo *real* en sí mismo, nunca es nada más que una inferencia; cuando se declara copiar lo real, ello quiere decir que se ha elegido una determinada inferencia, y no otra: el realismo, en su mismo nacimiento, está sometido a la responsabilidad de una elección; éste es un primer defecto de base, propio de todas las artes realistas, desde el momento en que se les supone una verdad en cierto modo más bruta y más indiscutible que la de las otras artes, llamadas de interpretación. Hay un segundo defecto, propio de la literatura, y que hace al realismo literario aún más mítico: la literatura no es más que lenguaje, su ser está en el lenguaje; ahora bien, el lenguaje *ya* es, anteriormente a todo tratamiento literario, un sistema de sentidos: incluso antes de ser literatura, implica particularidad de las sustancias (las palabras), discontinuidad, selección, categorización, lógica

especial. Yo estoy en mi habitación, *veo* mi habitación; pero, ¿acaso *ver* mi habitación no es ya hablármela? E incluso si no es así, de lo que *veo*, ¿qué es lo que voy a *decir*? ¿Una cama? ¿Una ventana? ¿Un color? Estoy ya recortando furiosamente esta continuidad que está ante mí. Además, estas simples palabras son ellas mismas valores, tienen un pasado, unos alrededores, su sentido nace quizá menos de su relación con el objeto que significan que de su relación con otras palabras, a la vez vecinas y diferentes: y es precisamente en esta zona de supersignificación, de significación segunda, donde va a instalarse y a desarrollarse la literatura. Dicho de otro modo, en relación a los objetos mismos, la literatura es fundamentalmente, constitutivamente, irrealista; la literatura es lo irreal mismo; o más exactamente, dista mucho de ser una copia analógica de lo real, ya que *la literatura es, por el contrario, la conciencia misma de lo irreal del lenguaje*: la literatura más «verdadera» es la que se sabe la más irreal, en la medida en que se sabe esencialmente lenguaje, es esta búsqueda de un estado intermedio entre las cosas y las palabras, es esta tensión de una conciencia que está a un tiempo llevada y limitada por las palabras, que dispone a través de ellas de un poder *a la vez absoluto e improbable*. El realismo aquí no puede ser pues la copia de las cosas, sino el conocimiento del lenguaje; la obra más «realista» no será la que «pinte» la realidad, sino la que, sirviéndose del mundo como contenido (este contenido mismo es, por otra parte, ajeno a su estructura, es decir, a su ser), explorará lo más profundamente posible la *realidad irreal* del lenguaje.

¿Ejemplos concretos? Lo concreto cuesta caro, y aquí es toda una historia de la literatura lo que habría que reconstruir desde este punto de vista. Creo que lo que puede decirse es que la exploración del lenguaje está en sus comienzos, constituye una reserva de crea-

ción de una riqueza infinita; pues no hay que creer que esta exploración es un privilegio poético, suponiendo que la poesía se ocupa de las palabras y la novela de lo «real»; es toda la literatura la que es problemática del lenguaje; por ejemplo, la literatura clásica ha sido, muy genialmente a mi entender, exploración de una determinada *racionalidad arbitraria* del lenguaje, la poesía moderna, de una determinada irracionalidad, el «nouveau roman» de una determinada *opacidad*, etc.; desde este punto de vista, todas las subversiones del lenguaje no son más que experiencias muy rudimentarias, no van muy lejos; lo nuevo, lo desconocido, lo infinitamente rico de la literatura, debe buscarse más bien del lado de las *falsas racionalidades* del lenguaje.

VII. *¿Qué opina usted de la literatura inmediatamente contemporánea? ¿Qué espera usted de ella? ¿Posee un sentido?*

Yo podría a mi vez preguntarles qué es lo que entienden por *literatura inmediatamente contemporánea*, y creo que tendrían trabajo para responderme; porque si hacen una lista de autores, harán evidentes diferencias que tendrán que explicarse en cada caso; y si establecen un cuerpo de doctrina, definirán una literatura utópica (o, poniéndose en el mejor de los casos, su literatura), pero entonces cada autor real se definirá sobre todo por su distancia con respecto a esta doctrina. La imposibilidad de una síntesis no es contingente; expresa la dificultad en que nos hallamos de captar nosotros mismos el sentido histórico del tiempo y de la sociedad en que vivimos.

A pesar de la impresión que podría tenerse de una cierta afinidad entre las obras del «Nouveau Roman», por ejemplo, y de la que ya he hablado aquí mismo, al

tratar de la visión novelesca, es dudoso que podamos ver en el «Nouveau Roman» algo más que un fenómeno sociológico, un mito literario cuyas fuentes y cuya función pueden ser fácilmente situados; una comunidad de amistades, de vías de difusión y de mesas redondas, no bastan para autorizar una síntesis verdadera de las obras. ¿Es posible esta síntesis? Quizá lo sea un día, pero pesando bien las cosas, hoy parece más justo y más fructífero interrogarse sobre cada obra en particular, considerarla precisamente como una obra solitaria, es decir, como un objeto que no ha reducido la tensión entre el tema y la historia, y que incluso, en tanto que obra acabada y sin embargo inclasificada, está constituido por esta tensión. En una palabra, sería preferible interrogarse por el sentido de la obra de Robbe-Grillet o de Butor, que sobre el sentido del «Nouveau Roman»; al explicar el «Nouveau Roman», tal como se manifiesta, podemos explicar una fracción de nuestra sociedad; pero al explicar a Robbe-Grillet o a Butor, tal como ellos se hacen, quizá tengamos la posibilidad, más allá de nuestra propia opacidad histórica, de llegar a algo de la historia profunda de nuestro tiempo: la literatura, ¿acaso no es ese lenguaje particular que hace del «tema» el signo de la historia?

1961, *Tel quel.*

POR AMBAS PARTES

Las costumbres humanas son variables: esto es lo que una buena parte del humanismo clásico no ha cesado de decir, desde Heródoto a Montaigne y a Voltaire.[1] Pero precisamente: las costumbres se hallaban entonces cuidadosamente separadas de la naturaleza humana, como los atributos episódicos de una sustancia eterna: a la una correspondía la intemporalidad, a las otras, el relativismo, histórico o geográfico; describir las distintas maneras de ser cruel o de ser generoso es reconocer una determinada esencia de la crueldad o de la generosidad, y, de rechazo, aminorar las variaciones; en un país clásico, el relativismo nunca es vertiginoso, porque nunca es infinito; se detiene en seguida en el corazón inalterable de las cosas: es una seguridad, no una turbación.

Hoy en día empezamos a saber, gracias a la historia (con Febvre), gracias a la etnología (con Mauss), que no sólo las costumbres, sino incluso los actos fundamentales de la vida humana, son objetos históricos; y que hay que definir cada vez de nuevo, según la sociedad a la que se observa, hechos considerados como naturales

1. Acerca de: Michel Foucault: *Folie et Déraison. Histoire de la Folie à l'âge classique*, Plon, 1961.

por razón de su carácter físico. Sin duda fue una gran conquista (aún por explotar) el día en que historiadores, etnólogos, se pusieron a describir los comportamientos elementales de sociedades pretéritas o lejanas, tales como el comer, el dormir, el andar, el ver, el oír o el morir, como actos no sólo variables en sus protocolos de realización, sino incluso en el sentido humano que los constituye, y para algunos incluso en su naturaleza biológica (pienso en las reflexiones de Simmel y de Febvre sobre las variaciones de agudeza del sentido auditivo y del sentido visual a través de la historia). Esta conquista podría definirse como la intrusión de la mirada etnológica en las sociedades civilizadas; y naturalmente, cuanto más se aplica la mirada a una sociedad próxima al observador, más difícil es dirigirla: ya que entonces no es más que una distancia a sí mismo.

La *Histoire de la Folie*, de Michel Foucault, pertenece plenamente a ese movimiento conquistador de la etnología moderna, o de la historia etnológica, como se quiera (pero inmediatamente también escapa a él, ya diré cómo): imaginamos que Lucien Febvre hubiese gustado de ese libro audaz, puesto que devuelve a la historia un fragmento de «naturaleza», y transforma en hecho de civilización lo que hasta entonces tomábamos por un hecho médico: la locura. Pues si nos obligaran a concebir espontáneamente una historia de la locura, sin duda lo haríamos como si se tratara de una historia del cólera o de la peste; descubriríamos los extravíos científicos de los siglos pasados; los balbuceos de la primera ciencia médica, para llegar a la luz de la psiquiatría actual; doblaríamos esta historia médica con una idea de progreso ético, cuyas etapas evocaríamos: los locos separados de los criminales, luego liberados de sus cadenas por Pinel, los esfuerzos del médico moderno para escuchar y comprender a su enfermo. Esta visión mítica

(puesto que nos tranquiliza) dista mucho de ser la de Michel Foucault: él no ha historiado la locura, tal como nos dice, *en estilo de positividad*; desde el punto de partida, se negó a considerar la locura como una realidad nosográfica, que se supone haber existido en todas las épocas, y en la que sólo hubiese variado de siglo en siglo el enfoque científico. De hecho, Michel Foucault nunca define la locura; la locura no es el *objeto* de un conocimiento, del que hay que reencontrar la historia; por decirlo así, *no es más que ese mismo conocimiento*: la locura no es una enfermedad, es un *sentido* variable, y quizá heterogéneo, según los siglos; Michel Foucault sólo trata la locura como una realidad funcional: para él es la pura función de un emparejamiento formado por la razón y la sinrazón, el contemplador y el contemplado. Al contemplar (los hombres cuerdos) no tienen ningún privilegio *objetivo* sobre los contemplados (los locos): sería pues inútil volver a dar a los nombres modernos de la demencia sus nombres antiguos.

Vemos aquí un primer resquebrajamiento de nuestros hábitos intelectuales; el método de Michel Foucault participa a un tiempo de una extrema prudencia científica y de una extrema distancia con respecto a la «ciencia»; ya que, de una parte, todo lo que se aporta al libro es nominalmente proporcionado por los documentos de época; en ningún momento hay proyección de una realidad actual bajo nombres antiguos; si se decide que la locura no es más que aquello que se dice de ella (y cómo decidir otra cosa, puesto que, respondiendo al discurso de la razón sobre la locura, no hay un discurso de la locura sobre la razón), ese *decir* debe ser tratado literalmente, y no como la versión anticuada de un fenómeno del cual suponemos hoy poseer por fin la verdad; y por otra parte el historiador estudia aquí un objeto cuyo carácter objetivo pone voluntariamente entre pa-

réntesis; no sólo describe representaciones colectivas (lo cual también es poco frecuente en historia), sino que además pretende que, sin ser mentirosas, esas representaciones agotan en cierto modo el objeto que se atribuyen; no podemos llegar a la locura fuera de la idea de los hombres cuerdos (lo cual, por otra parte, no quiere decir que esa idea sea ilusoria); es decir que, ni del lado de lo real (científico), ni del lado de la imagen (mítico) vamos a encontrar la realidad histórica de la locura: sino al nivel del diálogo interconstituyente de la razón y de la sinrazón, teniendo siempre en cuenta que hay que recordarse sin cesar que este diálogo está trucado: implica un gran silencio, el de los locos: ya que los locos no disponen de ningún *meta-lenguaje* para hablar de la razón. En resumen, Michel Foucault se niega por igual a constituir la locura, ya sea como objeto médico, ya sea como fantasma colectivo; su método no es ni positivista, ni mitológico; ni siquiera desplaza, propiamente hablando, la realidad de la locura, de su contenido nosográfico a la pura representación que los hombres se han hecho de ella; le hace continuamente reintegrar una realidad a la vez extensiva y homogénea a la locura, y que es el emparejamiento de la razón y de la sinrazón. Ahora bien, este desplazamiento tiene consecuencias importantes, de orden a la vez histórico y epistemológico.

La historia de la locura como hecho médico sólo hubiera podido ser nosográfica: un simple capítulo en la historia general —y triunfante— de la medicina. La historia del emparejamiento Razón-Sinrazón se nos aparece inmediatamente como una historia completa, que pone en juego el conjunto de los datos de una sociedad histórica determinada; paradójicamente, esta historia «inmaterial» satisface enseguida esa exigencia

moderna de historia total, a la que invocan los historiadores materialistas o los ideólogos, sin llegar siempre a honrarla. Ya que la mirada constitutiva de los hombres cuerdos sobre la locura se revela enseguida como un elemento simple de su *praxis*: la suerte de los dementes va estrechamente ligada a las necesidades de la sociedad, en materia de trabajo, de economía; este vínculo no es forzosamente causal, en el sentido grosero del término: *al mismo tiempo* que estas necesidades, nacen representaciones que las fundan en naturaleza, y entre estas representaciones, durante mucho tiempo morales, está la imagen de la locura; la historia de la locura sigue sin cesar una historia de las ideas de trabajo, de pobreza, de ocio y de improductividad. Michel Foucault ha tenido un gran empeño en describir *al mismo tiempo* las imágenes de la locura y las condiciones económicas de una misma sociedad; sin duda ello está en la mejor tradición materialista; pero esta tradición queda superada —afortunadamente— por el hecho de que la locura nunca se considera como un efecto: los hombres producen con un mismo movimiento soluciones y signos; los accidentes económicos (el paro obrero, por ejemplo, y sus diversos remedios) inmediatamente ocupan su lugar en una estructura de significados que puede perfectamente preexistir a ellos; no puede decirse que las necesidades *crean* valores, que el paro *crea* la imagen de un trabajo-castigo: los unos y los otros se unen como las unidades de un vasto sistema de relaciones significantes: esto es lo que sugieren sin cesar los análisis de Michel Foucault sobre la sociedad clásica: el vínculo que une la fundación del Hospital General a la crisis económica de la Europa de comienzos del siglo XVII o por el contrario el que une el retroceso del internamiento al sentimiento más moderno de que la reclusión masiva no puede resolver los problemas nuevos del

paro (fines del siglo XVIII), son vínculos esencialmente significantes.

Éste es el motivo de que la historia descrita por Michel Foucault sea una historia estructural (y no olvido el abuso que hoy se hace de esta palabra). Esta historia es estructural en dos niveles, el del análisis y el del proyecto. Sin cortar nunca el hilo de una exposición diacrónica, Michel Foucault pone de relieve en cada época lo que en otros lugares se llamaría las *unidades de sentido*, cuya combinación define esta época, y cuya traslación traza el movimiento mismo de la historia: animalidad, saber, vicio, ociosidad, sexualidad, blasfemia, libertinaje, esos componentes históricos de la imagen demencial forman así complejos significantes, según una especie de sintaxis histórica que varía con los tiempos; éstos son, por decirlo así, clases de significados, vastos «semantemas», cuyos significantes mismos son transitorios, puesto que la mirada de la razón sólo construye los signos de la locura a partir de sus propias normas, y que estas normas son en sí mismas históricas. Una mente más formalista tal vez hubiera podido explotar más la puesta al día de estas unidades de sentido; en la noción de estructura, a la que apela explícitamente, Michel Foucault insiste en la idea de totalidad funcional, más que en la de unidades constituyentes; pero ésta es una cuestión de discurso; el sentido de esta actitud es el mismo, tanto si se intenta una historia (como lo hace Michel Foucault) como una sintaxis de la locura (como es posible concebirla): se trata siempre de hacer variar *al mismo tiempo* formas y contenidos.

¿Puede imaginarse que haya, detrás de todas esas *formas* variadas de la conciencia demencial, un significado estable, único, intemporal, en una palabra, «natural»? De los locos de la Edad Media a los dementes de la era clásica, de éstos a los alienados de Pinel, y de esos

alienados a los nuevos enfermos de la psicopatología moderna, toda la historia de Michel Foucault responde: no; la locura no dispone de ningún contenido trascendente. Pero lo que puede inferirse de los análisis de Michel Foucault (y éste es el segundo punto que hace a su historia estructural), es que la locura (desde luego, concebida siempre como una pura función de la razón) corresponde a una *forma* permanente, por así decirlo, trans-histórica; esta forma no puede confundirse con los indicios o los signos de la locura (en el sentido científico del término), es decir, con los significantes infinitamente variados de esos significados en sí mismos múltiples, con los que cada sociedad ha investido a la sinrazón, a la demencia, a la locura o a la alienación; se trataría, si así puede decirse, de una *forma de las formas*, dicho de otro modo, de una estructura específica; esta forma de las formas, esta estructura, a mi entender, el libro de Michel Foucault la sugiere a cada página, como una *complementariedad*, la que opone y une, *al nivel de la sociedad global*, lo excluido y lo incluido (Claude Lévi-Strauss ha hablado de esta estructura a propósito de los brujos, en su Introducción a la obra de Marcel Mauss). Naturalmente, hay que repetirlo una vez más, cada término de la función se llena de un modo distinto según las épocas, los lugares, las sociedades; la exclusión (hoy en día a veces se usa el término desviación) tiene contenidos (sentidos) variados, aquí locura, allí chamanismo, en otro lugar criminalidad, homosexualidad, etc. Pero aquí tropezamos con una grave paradoja, la de que, al menos en nuestras sociedades, la relación de exclusión es dirigida y en cierto modo objetivada, por una sola de las dos humanidades que participan en ella; es, pues, la humanidad excluida la que es nombrada (locos, dementes, alienados, criminales, libertinos, etc.), es el acto de exclusión, por su nombramiento mismo, el

que asume positivamente a la vez a los excluidos y a los «incluidos» («destierro» de los locos en la Edad Media, reclusión en la época clásica, internamiento de los tiempos modernos). Al parecer, es pues al nivel de esta forma genérica donde la locura puede no definirse, sino estructurarse; y si esta forma está presente en cualquier sociedad (pero nunca fuera de una *sociedad*), la única disciplina que podría encargarse de la locura (como todas las formas de exclusión), sería la antropología (en el sentido «cultural», y ya no «natural», que cada vez damos más a este término). De acuerdo con esta perspectiva, Michel Foucault quizá hubiera podido dar algunas referencias etnográficas, sugerir el ejemplo de algunas sociedades «sin locos» (pero no sin «excluidos»); pero, sin duda, esta distancia suplementaria, esta serena perspectiva de *toda la humanidad*, se le apareció como una coartada tranquilizadora que le hubiese desviado de la máxima novedad de su proyecto: su vértigo.

Porque este libro vemos claramente que es *algo distinto* de un libro de historia, aunque esta historia esté concebida audazmente, aunque el libro, como es el caso, esté escrito por un filósofo. ¿Qué es, pues? Algo así como una pregunta catártica formulada al saber, a todo el saber, y no sólo al que habla de la locura. *Saber* no es aquí ese acto tranquilo, soberbio, serenador, reconciliador, que Balzac oponía al querer que quema y al poder que destruye; en el emparejamiento de la razón y de la locura, de lo incluido y de lo excluido, *saber* es una parte comprometida; el acto mismo que capta la locura no ya como un objeto, sino como la *otra cara* que la razón —las razones— niega, y que así llega hasta el límite extremo de la inteligencia, este acto es también un acto sordo; al iluminar con una luz viva el emparejamiento

de la locura y de la razón, *saber* ilumina con el mismo movimiento su propia soledad y su propia particularidad: manifestando la historia misma del reparto, no puede escapar a él.

Esta inquietud —que no tiene nada que ver con la duda pirandelliana que puede provocar en algunos espíritus la frecuente confusión de las conductas «razonables» y de las conductas «dementes», ya que no es agnóstica—, esta inquietud tiene su raíz en el proyecto mismo de Michel Foucault; a partir del momento en que la locura ya no se define sustancialmente (*«es una enfermedad»*) o funcionalmente (*«es una conducta antisocial»*), sino estructuralmente al nivel de la sociedad total, como *el discurso de la razón sobre la sinrazón*, se pone en marcha una dialéctica implacable; su origen es una paradoja evidente: hace ya mucho tiempo que los hombres han aceptado la idea de un relativismo histórico de la razón; la historia de la filosofía se piensa, se escribe, se enseña, forma parte, si así puede decirse, de una buena salud de las sociedades; pero a esta historia de la razón, todavía nunca ha respondido una historia de la sinrazón; en este emparejamiento, fuera del cual ninguno de los términos podría constituirse, uno de los miembros es histórico, participa en los bienes de la civilización, escapa a la fatalidad del ser, conquista la libertad del hacer; el otro queda excluido de la historia, encadenado a una esencia, sea sobrenatural, sea moral, sea médica; sin duda una fracción, por otra parte ínfima, de la cultura, reconoce la locura como un objeto respetable, o incluso inspirado, al menos a través de algunos de sus mediadores, Hölderlin, Nietzsche, Van Gogh; pero esta mirada es muy reciente, y, sobre todo, *no cambia nada*: en resumidas cuentas, es una mirada liberal, una mirada de buena voluntad, disposición, ¡ay!, impotente para retirar la mala fe. Porque nuestro saber,

que nunca se separa de nuestra cultura, es esencialmente un saber racional, incluso cuando la historia obliga a la razón a ampliarse, a corregirse o a desmentirse: es un discurso de la razón sobre el mundo: discurrir sobre la locura, a partir del saber, sea cual sea el extremo al que se llegue, es no salir en modo alguno de una antinomia funcional cuya verdad queda así situada en un espacio tan inaccesible a los locos como a los hombres cuerdos; porque *pensar* esta antinomia es siempre pensarla a partir de uno de sus términos: la distancia aquí sólo es la última astucia de la razón.

Resumiendo, el saber, sean cuales sean sus conquistas, sus audacias, sus generosidades, no puede escapar a la realización de exclusión, no puede dejar de pensar esta relación en términos de inclusión, ni siquiera cuando la descubre en su reciprocidad; en la mayoría de las ocasiones, la refuerza, a menudo en el momento en que cree ser más generoso. Michel Foucault demuestra muy bien que, a fin de cuentas, la Edad Media es una época que se abrió mucho más y mucho mejor a la locura que los tiempos modernos, ya que entonces la locura, en vez de ser objetivizada bajo forma de una enfermedad, era definida como un gran paso hacia la sobre-naturaleza, en una palabra, como una *comunicación* (éste es el tema de *La nave de los locos*); y es el progresismo mismo de la edad moderna el que parece ostentar aquí la mala fe más densa; al librar de sus cadenas a los locos, al convertir la sin-razón en alienación, Pinel (que aquí no es más que la representación de una época) enmascaraba la antinomia funcional de dos humanidades, constituía la locura en objeto, es decir, que la desposeía de su verdad; aunque progresiva en el plano físico, la liberación de Pinel era regresiva en el plano antropológico.

La historia de la locura sólo podría ser «verdadera» si fuese *ingenua*, es decir, escrita por un loco; pero en

este caso no podría estar escrita en términos de historia, y volvemos a caer en la mala fe incoercible del saber. Ésta es una fatalidad que desborda con mucho las simples relaciones de la locura y de la sinrazón; de hecho, afecta a todo «pensamiento», o, para ser más exactos, a todo recurso a un meta-lenguaje, sea el que sea: cada vez que los hombres hablan *del* mundo entran en el corazón de la relación de exclusión, incluso cuando hablan para denunciarla: el meta-lenguaje siempre es terrorista. Ésta es una dialéctica infinita, que sólo podría parecer sofisticada a las mentes bien provistas de una razón sustancial como una naturaleza o un derecho; los otros la vivirán dramática, generosa o estoicamente; de todos modos, conocen bien este vértigo del discurso, que Michel Foucault acaba de llevar a una luz deslumbradora, que no surge tan sólo al contacto de la locura, sino cada vez que el hombre, tomando sus distancias, contempla el mundo como *otra cosa*, es decir, cada vez que escribe.

1961, *Critique*.

LITERATURA Y DISCONTINUIDAD

Detrás de todo rechazo colectivo de la crítica regular con respecto a un libro, hay que buscar lo que *ha sido herido.*[1] Lo que *Mobile* ha herido es la idea misma del Libro. Una recopilación —y mucho peor aún, puesto que la recopilación es un género menor pero aceptado—, una sucesión de frases, de citas, de recortes de prensa, de párrafos, de palabras, de letras mayúsculas dispersos por la superficie, a menudo con vacíos de la página, todo ello concerniendo a un objeto (América) cuyas partes mismas (los Estados de la Unión) se presentan en el más insípido de los órdenes, que es el orden alfabético, he ahí una técnica de exposición indigna del modo con que nuestros antepasados nos enseñaron a hacer un libro.

Lo que agrava el caso de *Mobile* es el hecho de que la libertad que el autor se toma con respecto al Libro se aplica paradójicamente a un género por el que la sociedad muestra el mayor liberalismo, y que es la *impresión de viaje.* Suele admitirse que un viaje se narre libremente, día tras día, con toda subjetividad, al modo de un diario íntimo cuyo tejido se rompe incesantemente por

1. Acerca de: Michel Butor, *Mobile*, Gallimard, 1962.

la presión de los días, de las sensaciones y de las ideas: un viaje puede escribirse en frases elípticas *(Ayer, comido una naranja en Sibari)*, ya que el estilo telegráfico queda perfectamente santificado por la «naturalidad» del género. Ahora bien, la sociedad tolera mal que se añada a la libertad que ella da una libertad que se toma. En una literatura en la que cada cosa ocupa su lugar, y en la que sólo hay seguridad, moral, o más exactamente aún, pues está hecha de la mezcla astuta de la una y de la otra, *higiene*, como se ha dicho, en este orden, la poesía, y sólo la poesía, tiene por función recoger todos los hechos de subversión que conciernen a la materialidad del libro: desde el *Coup de dés*, y los *Caligramas*, nadie puede tener nada que decir de la «excentricidad» tipográfica o del «desorden» retórico de una «composición» poética. Reconocemos aquí una técnica habitual de las buenas sociedades: *fijar* la libertad, al modo de un absceso; en consecuencia, aparte de la poesía no puede tolerarse ningún atentado contra el Libro.

La herida era tanto más profunda cuanto que la infracción era voluntaria. *Mobile* no es un libro «natural» o «familiar»; no se trata de «notas de viaje», ni siquiera de un «dossier» constituido por materiales diversos y cuya diversidad puede ser aceptada si se quiere llamar al libro, por ejemplo, un *scraps-book* (pues nombrar exorciza). Se trata de una composición pensada: en primer lugar en su amplitud, que la emparentaría con esos grandes poemas de los que ya no tenemos ninguna idea, y que eran la epopeya o el poema didáctico; luego, por su estructura, que no es ni relato ni adición de notas, sino combinación de unidades elegidas (ya volveremos a este punto); finalmente por sus límites mismos, puesto que el objeto tratado está definido por un número (los Estados de la Unión) y el libro se termina una vez cumplido este número. O sea que si *Mobile* defrauda la

idea consagrada (es decir, sagrada) del Libro, no es por negligencia, sino en nombre de otra idea de otro Libro. ¿Cuál? Antes de verlo, hay que extraer de la querella de *Mobile* dos lecciones que conciernen a la naturaleza tradicional del libro.

La primera es la de que toda sacudida impuesta por un autor a las normas tipográficas de una obra constituye un resquebrajamiento esencial: escalonar palabras aisladas en una página, mezclar la cursiva, la redonda y la versal según un proyecto que no es visiblemente el de la demostración intelectual (pues cuando se trata de *enseñar* inglés a los colegiales, se admite perfectamente la bella excentricidad tipográfica del Carpentier-Fialip), romper materialmente el hilo de la frase por medio de párrafos desiguales, igualar en importancia una palabra y una frase, todas estas libertades concurren en suma a la destrucción misma del Libro: *el Libro-Objeto se confunde materialmente con el Libro-Idea*, la técnica de impresión con la institución literaria, de modo que atentar a la regularidad material de la obra equivale a amenazar la idea misma de literatura. En suma, las formas tipográficas son una garantía del fondo: la impresión normal atestigua la normalidad del discurso; decir de *Mobile* que *«no es un libro»* es evidentemente encerrar el ser y el sentido de la literatura en un puro protocolo, como si esta misma literatura fuese un rito que perdiera toda la eficacia el día en que se omitiese formalmente una de sus reglas: el libro es una misa, que importa poco que sea dicha con devoción, con tal de que toda ella se desarrolle *dentro del orden*.

Si todo lo que ocurre en la superficie de la página despierta una susceptibilidad tan viva, evidentemente es porque esta superficie es depositaria de un valor esencial, que es la continuidad del discurso literario (y ésta será la segunda lección de nuestra querella). El Libro

(tradicional) es un objeto que *liga, desarrolla, prolonga y fluye*, en una palabra, que tiene el horror más profundo al vacío. Las metáforas benéficas del Libro son la tela que se teje, el agua que fluye, la harina que se muele, el camino que se sigue, la cortina que desvela, etc.; las metáforas antipáticas son todas las de un objeto que se fabrica, es decir, que se elabora a partir de materiales discontinuos: de una parte, la «sucesión» de las sustancias vivas, orgánicas, la deliciosa imprevisión de los encadenamientos espontáneos; de otra, lo ingrato, lo estéril de las construcciones mecánicas, de las máquinas chirriantes y frías (éste es el tema de lo *laborioso*). Pues lo que se oculta detrás de esta condenación de la discontinuidad es el mito de la Vida misma: el Libro debe *fluir*, porque en el fondo, a pesar de siglos de intelectualismo, la crítica quiere que la literatura sea siempre una actividad espontánea, graciosa, otorgada por un dios, una musa, y si la musa o el dios son un poco reticentes, al menos es necesario «ocultar su trabajo»: escribir es hacer fluir palabras en el interior de esta gran categoría de la continuidad, que es el relato; toda Literatura, incluso si es impresiva o intelectual (también hay que tolerar a algunos parientes pobres de la novela), debe ser un relato, una afluencia de palabras al servicio de un acontecimiento o de una idea que «hace camino» hacia su desenlace o su conclusión: no «recitar» su objeto es, para el Libro, suicidarse.

Éste es el motivo de que, a los ojos de nuestra crítica regular, guardiana del Libro sagrado, toda explicación analítica de la obra, en el fondo, esté mal vista. A la obra continua, debe corresponder una crítica cosmética, que recubra la obra sin dividirla; las dos operaciones recomendadas son: resumir y juzgar; pero no es bueno descomponer el libro en partes demasiado pequeñas: ello es bizantinismo, equivale a destruir la vida

inefable de la obra (entiéndase: su *ilación*, su ruido de fuente, garantía de su vida); todo el recelo vinculado a la crítica temática o estructural procede de ahí: dividir es disecar, es destruir, es profanar el «misterio» del libro, es decir, su continuidad. Sin duda nuestra crítica ha frecuentado la escuela, donde se le ha enseñado a hacer «esquemas» y a descubrir el «esquema» de los demás; pero las divisiones del «esquema» (tres o cuatro, como máximo) son las grandes etapas del camino, nada más; lo que está por debajo del esquema es el *detalle*: el *detalle* no es un material fundamental, es una moneda inesencial: las grandes ideas se desmenuzan en «detalles», sin poder imaginar ni por un momento que las grandes ideas puedan nacer del simple ensamblaje de los «detalles». La paráfrasis es, pues, la única operación razonable de una crítica que exige del libro, ante todo, que sea continuo: se «acaricia» al libro, del mismo modo que se pide al libro que «acaricie» con su palabra continua la vida, el alma, el mal, etc. Ello explica que el libro discontinuo sólo se tolere en empleos bien determinados: ya sea como recopilación de fragmentos (Heráclito, Pascal), de modo que el carácter *inacabado* de la obra (aunque ¿se trata en realidad de obras inacabadas?) corrobore en suma, *a contrario*, la excelencia de la continuidad, fuera de la cual hay, a veces, esbozo, pero nunca perfección; ya sea como recopilación de aforismos, ya que el aforismo es una pequeña continuidad completamente llena, la afirmación teatral de que el vacío es horrible. En resumen, para ser Libro, para satisfacer dócilmente su esencia de Libro, el libro debe o fluir a la manera de un relato o brillar a la manera de un chispazo. Al margen de estos dos regímenes, sólo hay amenaza al Libro, pecado muy poco grato contra la higiene de las Letras.

Frente a este problema de la continuidad, el autor de *Mobile* ha procedido a una inversión rigurosa de los

valores retóricos. ¿Qué dice la retórica tradicional? Que hay que construir una obra atendiendo a las grandes masas, y despreocuparse del detalle: sombrerazo al «plan general», negación desdeñosa de que la idea pueda trocearse más allá del párrafo; éste es el motivo de que todo nuestro arte de escribir esté fundado en la noción de *desarrollo*: una idea «se desarrolla», y este desarrollo constituye una parte del plan; así el libro siempre está compuesto, de un modo poco tranquilizador, por *un reducido número de ideas bien desarrolladas.* (Sin duda podríamos preguntarnos qué es un «desarrollo», discutir la noción misma, reconocer su carácter mítico y afirmar por el contrario que hay soledad profunda, opacidad de la verdadera idea, por lo cual, el libro esencial —si es que hay una esencia del Libro— sería precisamente los *Pensamientos* de Pascal, que no «desarrollan» absolutamente nada.) Ahora bien, precisamente este orden retórico es el que el autor de *Mobile* ha invertido: en *Mobile* el «plan general» es nulo, y el detalle se eleva al rango de estructura; las ideas no están «desarrolladas», sino distribuidas.

Presentar América sin ningún plan «racional», como por otra parte realizar para cualquier objeto un plan nulo, es algo muy difícil, ya que todo orden tiene un sentido, aunque sea el de la ausencia de orden, que tiene un nombre, el desorden. Decir un objeto sin orden y sin desorden es una empresa muy ambiciosa. ¿Es, pues, necesaria? Puede serlo, en la medida en que toda clasificación, sea la que sea, es responsable de un sentido. Empezamos a saber, un poco desde Durkheim, mucho desde Cl. Lévi-Strauss, que la taxinomia puede ser una parte importante del estudio de las sociedades; *dime cómo clasificas, y te diré quién eres*; en una escala determinada, no hay planes naturales ni racionales, sino sólo planes «culturales», en los cuales se inviste, ya sea una representa-

ción colectiva del mundo, ya sea una imaginación individual, que podría llamarse imaginación taxinómica, cuyo estudio está por hacer, pero de la que un hombre como Fourier proporcionaría un gran ejemplo.

Así, pues, si *toda* clasificación compromete, puesto que los hombres dan fatalmente un sentido a las formas (y ¿hay forma más pura que una clasificación?), la *neutralidad* de un orden se convierte no sólo en un problema adulto, sino además en un problema estético difícil de resolver. Parecerá irrisorio (y provocador) sugerir que el orden alfabético (que el autor ha utilizado en parte para presentar los Estados de la Unión, lo cual se le ha reprochado) es un orden inteligente, es decir, un orden atento a un pensamiento estético de lo inteligible. Sin embargo, el alfabeto —sin hablar del sentido de profunda circularidad que puede dársele, como lo demuestra la metáfora mística del alfa y del omega—, el alfabeto es un medio de institucionalizar el grado cero de las clasificaciones; ello nos sorprende porque nuestra sociedad siempre ha concedido un privilegio exorbitante a los signos plenos, y confunde groseramente el grado cero de las cosas con su negación: en nuestro país hay poco lugar y consideración para lo *neutro*, que siempre se entiende *moralmente* como una impotencia para ser o para destruir. Sin embargo, se ha podido considerar la noción de *mana* como un grado cero de la significación, y con ello ya decimos bastante acerca de la importancia de lo *neutro* en una parte del pensamiento humano.

Es obvio que en *Mobile* la presentación alfabética de los Estados de la Unión significa a su vez, en la medida en que niega todas las demás clasificaciones, de tipo geográfico o pintoresco, por ejemplo; recuerda al lector la naturaleza federal, es decir, arbitraria, del país descrito, le da a lo largo de todo el libro ese aire cívico que

procede del hecho de que los Estados Unidos es un país construido, una lista de unidades en la que ninguna de ellas tiene superioridad sobre las demás. Procediendo en su tiempo, también él, a un «ensayo de representación» de Francia, Michelet organizaba nuestro país como un cuerpo químico, el negativo en el centro, las partes activas en los bordes, equilibrándose por medio de ese vacío central, *neutro* precisamente (pues Michelet no temía a lo neutro) del que había salido la realeza; para los Estados Unidos, no es posible nada semejante: los Estados Unidos son una suma de estrellas: el alfabeto consagra aquí una historia, un pensamiento mítico, un sentimiento cívico; es en el fondo la clasificación de la apropiación, la de las enciclopedias, es decir, de todo saber que quiere dominar el plural de las cosas sin por ello confundirlas, y es verdad que los Estados Unidos se han conquistado como una materia enciclopédica, cosa tras cosa, Estado tras Estado.

Formalmente, el orden alfabético tiene otra virtud: al romper, al negar las afinidades «naturales» de los Estados, obligó a descubrirles otras relaciones, tan inteligentes como las primeras, puesto que el sentido de todo este combinado de territorios vino *después*, una vez estuvieron todos alineados en la bella lista alfabética de la Constitución. En resumen, el orden de las letras dice que en los Estados Unidos sólo hay contigüidad de espacios abstractos; contemplemos el mapa de los Estados (en la primera página de *Mobile*): ¿qué orden seguir? Apenas empieza a moverse, el dedo se embrolla, la deducción huye: la contigüidad «natural» es nula; pero por esto mismo, nace la contigüidad poética, muy fuerte, obligando a una imagen a saltar de Alabama a Alaska, de Clinton (Kentucky) a Clinton (Indiana), etc., bajo la presión de esa verdad de las formas, de las relaciones literales, de las que toda la poesía moderna nos

ha enseñado el poder eurístico: si Alabama y Alaska no fueran parientes tan próximos, alfabéticamente hablando, ¿cómo se confundirían en esta noche que es la misma y es otra, que es simultánea y sin embargo dividida por todo un día?

La clasificación alfabética a veces se completa con otras asociaciones de espacios, igualmente formales. En los Estados Unidos no faltan ciudades del mismo nombre; en relación a *la verdad del corazón humano*, esta circunstancia es muy fútil; sin embargo, el autor de *Mobile* le ha prestado la mayor atención; en un continente marcado por una crisis permanente de identidad, la penuria de los nombres propios participa profundamente del hecho americano: un continente demasiado grande, un léxico demasiado pequeño, toda una parte de América está en la frotación extraña de las cosas y de las palabras. Al vincular las ciudades homónimas, al someter la contigüidad espacial a una mera identidad fónica, el autor de *Mobile* no hace más que *manifestar* un cierto secreto de las cosas; y por eso mismo es escritor: el escritor no se define por el empleo de los útiles especializados que exhibe la literatura (*discurso, poema, concepto, ritmo, rasgo de ingenio, metáfora*, según el catálogo perentorio de uno de nuestros críticos), a no ser que se considere la literatura como un objeto de higiene, sino por el poder de *sorprender*, al rodear una forma, sea cual sea, una colusión particular del hombre y de la naturaleza, es decir, un sentido: y en esta «sorpresa», la forma guía, la forma vela, instruye, sabe, piensa, compromete; éste es el motivo de que no pueda tener otro juez que lo que encuentra; y aquí, lo que encuentra es un determinado *saber* concerniente a América. Este saber no está enunciado en términos intelectuales, sino de acuerdo con una tabla particular de signos, y precisamente esto es la literatura: un código que hay que aceptar descifrar.

Al fin y al cabo, ¿acaso *Mobile* es más difícil de comprender, su saber más difícil de reconstruir, que el código retórico o preciosista del siglo XVII? Es cierto que en aquella época el lector admitía el aprender a leer: no parecía exorbitante conocer la mitología o la retórica para recibir el sentido de un poema o de un discurso.

El orden fragmentario de *Mobile* tiene otro alcance. Al destruir en el discurso la noción de «parte», remite a una movilidad infinitamente sensible de elementos cerrados. ¿Cuáles son estos elementos? En sí no tienen forma; no son ni ideas, ni imágenes, ni sensaciones, ni siquiera notaciones, ya que no proceden de un proyecto de restitución de lo divino; aquí es una enumeración de objetos signaléticos, allí un recorte de prensa, más lejos un párrafo de libro, en otro lugar la cita de un prospecto, en otro finalmente, menos que todo eso, el nombre de un helado, el color de un automóvil o de una camisa, o incluso un simple nombre propio. Diríase que el escritor realiza «catas», toma muestras variadas, sin prestar ninguna atención a su origen material. Sin embargo, estas catas sin forma estable, por anárquicas que parezcan al nivel del *detalle* (puesto que, sin trascendencia retórica, sólo son precisamente eso, detalles), encuentran paradójicamente una unidad de objeto al nivel más vasto que existe, el más intelectual podríamos decir, que es el de la historia. Las muestras de unidades se hacen siempre, con una constancia notable, en tres «paquetes»: los indios, 1890, hoy. La «representación» que nos da *Mobile* de América dista pues mucho de ser modernista; es una representación profunda, en la que la dimensión perspectiva está constituida por el pasado. Este pasado es sin duda corto, sus momentos principales se tocan, no hay mucha distancia desde el peyotl a los helados Howard Johnson. A decir verdad, por otra parte, la longitud de la diacronía americana carece de

importancia; lo importante es que, al mezclar incesantemente *ex abrupto* el relato de indio, la guía azul de 1890 y los automóviles coloreados de hoy, el autor percibe y da a percibir América en una perspectiva *soñadora*, con esta única reserva, original cuando se trata de América, que el sueño aquí no es exótico, sino histórico: *Mobile* es una *anamnesis* profunda, tanto más singular por cuanto procede de un francés, es decir, de una nación que tiene por sí misma amplia materia que recordar, y que se aplica a un país mitológicamente «nuevo»; *Mobile* deshace así la función tradicional del europeo en América, que consiste en asombrarse en nombre de su propio pasado, descubrir un país sin raigambre, para poder describir mejor las sorpresas de una civilización a un tiempo dotada de técnica y privada de cultura.

Ahora bien, *Mobile* da a América una cultura. Sin duda este discurso a-retórico, roto, enumerativo, no diserta sobre valores: precisamente porque la cultura americana no es ni moralista, ni literaria, sino paradójicamente, a pesar del estado elevadamente técnico del país, «natural», es decir, en suma, naturalista: quizá en ningún otro país del mundo, la naturaleza, en el sentido cuasirromántico del término, sea tan visible (sólo en América se oyen cantar tantos pájaros); el autor de *Mobile* nos dice con razón que el primer monumento de la cultura norteamericana es precisamente la obra de Audubon, es decir, una flora y una fauna *representadas* por la mano de un artista, al margen de toda firma de escuela. Este hecho es en cierto modo simbólico: la cultura no consiste forzosamente en hablar la naturaleza en metáforas o en estilos, sino en someter el frescor de lo que es *inmediatamente* dado a un orden inteligible; poco importa que este orden sea el de una recensión minuciosa (Audubon), de un relato mítico (el del joven indio que come peyotl), de una crónica de diario (el pe-

riodista de *New York World*) o de un prospecto de confitura: en todos estos casos, el lenguaje americano constituye una primera transformación de la naturaleza en cultura, es decir, esencialmente, un acto de institución. En resumen, *Mobile* no hace más que recoger esta institución de América para los americanos y *representarla*: el libro tiene por subtítulo: estudio para una representación de los Estados Unidos, y tiene una finalidad plástica: aspira a igualar un gran cuadro histórico (o, más exactamente: trans-histórico), en el cual los objetos, en su misma discontinuidad, son a la vez chispazos del tiempo y primeros pensamientos.

Porque en *Mobile* hay objetos, y estos objetos aseguran a la obra su grado de credibilidad, no realista, sino onírica. Los objetos hacen *arrancar*: son mediadores de cultura infinitamente más rápidos que las ideas, productores de fantasmas tan activos como las «situaciones»; generalmente están en el fondo mismo de las situaciones y les dan su carácter *excitante*, es decir, propiamente movilizador que hace a una literatura verdaderamente viva. En el asesinato de Agamenón hay el velo obsesivo que ha servido para cegarle; en el amor de Nerón hay esas antorchas, esas armas que han iluminado las lágrimas de Junia; en la humillación de Bola de Sebo, está ese cesto de vituallas, descrito con todo detalle; en *Najda* está la Tour Saint-Jacques, el Hôtel des Grands Hommes; en *La Jalousie*, hay una celosía —una persiana—, un insecto aplastado en la pared; en *Mobile* hay el peyotl, los helados de veintiocho perfumes, los automóviles de diez colores (está también el color de los negros). Esto es lo que hace de una obra un hecho *memorable*: memorable como puede serlo un recuerdo de niño, en el que, por encima de todas las jerarquías aprendidas y los sentidos impuestos (del tipo «*verdad del corazón humano*»), brilla el resplandor del accesorio esencial.

Amplia unidad de horizontes, bajo forma de una historia mítica, sabor profundo de los objetos citados en ese gran catálogo de los Estados Unidos, tal es la perspectiva de *Mobile*, es decir lo que hace del libro en suma una obra de cultura familiar. Hay que creer que si este clasicismo de la sustancia ha sido mal comprendido, una vez más es porque el autor de *Mobile* ha dado a su discurso una forma discontinua (*pensamiento en migajas*, se ha dicho desdeñosamente). Ya hemos visto cómo toda amenaza al mito del «desarrollo» retórico era considerada como subversiva. Pero en *Mobile* ocurre algo mucho peor: la discontinuidad es mucho más escandalosa por el hecho de que las «unidades» del poema no son «variadas« (en el sentido que este término puede tener en música), sino solamente *repetidas*: células inalterables se combinan infinitamente, sin que en ellas haya transformación interna de los elementos. En último caso se admite que una obra esté compuesta por varios temas (aunque la crítica temática, si despedaza demasiado el tema, sea vivamente discutida): a pesar de todo el tema sigue siendo un objeto literario en la medida en que se ofrece, por estatuto, a la variación, es decir, al desarrollo. Ahora bien, en *Mobile* no hay, desde este punto de vista, ningún tema, y, por lo tanto, ninguna obsesión: la repetición de los elementos aquí no tiene manifiestamente ningún valor psicológico, sino solamente estructural: no «traiciona» al autor, sino que, siendo toda interior al objeto descrito, procede visiblemente de un arte. Si en la estética tradicional todo el esfuerzo literario consiste en disfrazar el tema, en darle variaciones inesperadas, en *Mobile* no hay variación, sino solamente variedad, y esta variedad es puramente combinatoria. En resumen, las unidades del discurso están definidas esencialmente por su función (en el sentido matemático del término), no por su naturaleza retórica: una me-

táfora existe en sí; una unidad estructural sólo existe por distribución, es decir, por relación con otras unidades. Estas unidades son —y deben serlo— seres tan perfectamente *móviles* que, al desplazarlas a lo largo de su poema, el autor engendra una especie de gran cuerpo animado, cuyo movimiento es de traslación perpetua, no de «crecimiento» interior: así se encuentra justificado el título del objeto: *Mobile*, es decir, armadura minuciosamente articulada, en la que todas las junturas, al desplazarse levemente (lo cual permite la finura del juego combinatorio), producen paradójicamente el más ligado de los movimientos.

Porque, en definitiva, en *Mobile* hay una continuidad del discurso que es inmediatamente perceptible, por poco que se olvide el modelo retórico al que estamos acostumbrados a adaptar nuestra lectura. La continuidad retórica desarrolla, amplifica; sólo admite repetir transformando. La continuidad de *Mobile* repite, pero combina diferentemente lo que repite. De ello se deduce que la primera no vuelve nunca a lo que ha expuesto, mientras que la segunda vuelve, retorna, recuerda: lo nuevo está incesantemente acompañado por lo antiguo: por así decirlo, es una continuidad fugada, en la cual fragmentos identificables se reincorporan sin cesar a la carrera. El ejemplo de la música sin duda es bueno, pues de hecho la más ligada de las artes no dispone más que del más discontinuo de los materiales: en música —al menos en nuestra música— sólo hay umbrales, relaciones de diferencias y constelaciones de estas diferencias («rutinas», podrían llamarse). La composición de *Mobile* procede de esta misma dialéctica de la diferencia, que volvemos a encontrar en otras formas de continuidad: ¿quién se atrevería a decir que Webern o Mondrian han producido un arte «en migajas»? Por otra parte, todos estos artistas no han inventado la dis-

continuidad para mejor triunfar de ella: la discontinuidad es el estatuto fundamental de toda combinación: sólo puede haber signos discretos. El problema estético es sencillamente saber cómo movilizar esta discontinuidad fatal, cómo darle un aliento, un tiempo, una historia. La retórica clásica ha dado su respuesta, magistral durante siglos, edificando una estética de la *variación* (de la que la idea de «desarrollo» no es más que el mito grosero); pero hay otra retórica posible, la de la *translación* moderna, sin duda, puesto que sólo se encuentra en algunas obras de vanguardia; y, sin embargo, en otros ámbitos, muy antigua: ¿acaso todo relato mítico, según la hipótesis de Claude Lévi-Strauss, no es el producto de una *movilización* de unidades recurrentes, de *series* autónomas (dirían los músicos), cuyos desplazamientos, *infinitamente posibles*, aseguran a la obra la responsabilidad de su elección, es decir, su singularidad, es decir, su sentido?

Pues *Mobile* tiene un sentido, y este sentido es perfectamente *humano* (puesto que se apela a lo *humano*), es decir, que remite de una parte a la historia seria de un hombre, que es el autor, y de otra parta a la naturaleza real de un objeto, que es América. *Mobile* ocupa en el itinerario de Michel Butor un lugar que evidentemente no es gratuito. Sabemos por lo que el propio autor nos ha dicho (sobre todo en *Répertoire*), que su obra está *construida*; este término trivial recubre aquí un proyecto muy preciso y notoriamente diferente de las «construcciones» recomendadas en la escuela; si tomamos esta palabra al pie de la letra, implica que la obra reproduce un modelo interior edificado por ensamblaje meticuloso de partes: este modelo es exactamente una *maqueta*: el autor trabaja sobre una maqueta, y vemos enseguida la significación estructural de este arte: la maqueta no es, propiamente hablando, una estructura

completamente terminada, que la obra se encargaría de transformar en hechos; es más bien una estructura que se busca a partir de pedazos de hechos, pedazos que se trata de acercar, de alejar, de ensamblar, sin alterar su figura material; éste es el motivo de que la maqueta participe de este arte del *bricolage*, al que Claude Lévi-Strauss acaba de dar su dignidad estructural (en *La Pensée Sauvage*). Es probable que, partiendo de la poesía, arte-modelo de la *bricole* literaria (ya se adivina que esta palabra carece aquí de todo matiz peyorativo), puesto que en ella hechos-palabras se transforman por simple ensamblaje en sistema de sentidos, Michel Butor ha concebido sus novelas como una única y misma investigación estructural cuyo principio podría ser el siguiente: al *tantear* entre sí fragmentos de hechos, nace el sentido, al transformar incansablemente estos hechos en funciones, la estructura se edifica: como el *bricoleur*, el escritor (poeta, novelista o cronista) sólo *ve* el sentido de las unidades inertes que tiene ante sí, *relacionándolas*: la obra tiene pues ese carácter a la vez lúcido y serio que marca toda gran cuestión, *el puzzle de lo mejor posible*. Vemos ahora cómo en nuestro camino, *Mobile* representa una búsqueda insistente (corroborada por *Votre Faust*, que le es inmediatamente posterior, y obra en la cual el espectador es invitado a relacionar por sí mismo las «rutinas» del puzzle y a aventurarse por la combinatoria estructural): el arte sirve aquí a una cuestión seria, que volvemos a encontrar en toda la obra de Michel Butor, y que es la de la *posibilidad* del mundo, o, para hablar de un modo más leibnitziano, de su *composibilidad*. Y si el método es explícito en *Mobile* es porque ha encontrado en América (aquí se conserva voluntariamente su nombre mítico a los Estados Unidos) un objeto privilegiado, del que el arte sólo puede dar cuenta por un intento incesante de contigüidades, de desplazamientos, de retor-

nos, de entradas referidas a enumeraciones nominales, fragmentos oníricos, leyendas, sabores, colores o simples ruidos toponímicos, cuyo conjunto *representa* esta composibilidad del nuevo continente. Y también aquí, *Mobile* es a la vez muy nuevo y muy antiguo: este gran catálogo de América tiene por antepasados lejanos esos catálogos épicos, enumeraciones gigantescas y puramente denominativas, de navíos, de regimientos y de capitanes, que Homero y Esquilo dispusieron en sus narraciones con el fin de testimoniar la infinita «composibilidad» de la guerra y del poder.

1962, *Critique.*

ESTRUCTURA DEL «SUCESO»

Ha ocurrido un asesinato: si es político, es una información, si no lo es es un *suceso*. ¿Por qué? Podríamos creer que la diferencia radica en la de lo particular y lo general, o más exactamente entre la de lo nombrado y lo innombrado: el «suceso» o «fait divers» (al menos la palabra parece indicarlo así) procede de una clasificación de lo inclasificable, es el desecho inorganizado de las noticias informes; su esencia es negativa, sólo empieza a existir allí donde el mundo deja de ser nombrado, sometido a un catálogo conocido (política, economía, guerras, espectáculos, ciencias, etc.); en una palabra, es una información *monstruosa*, análoga a todos los hechos excepcionales o insignificantes, es decir anómicos, que suelen clasificarse púdicamente bajo el epígrafe de los *Varia*, como el ornitorrinco, que dio tantos quebraderos de cabeza al pobre Linneo. Esta definición taxinómica, evidentemente no es satisfactoria: no refleja la extraordinaria promoción del suceso en la prensa de hoy (por otra parte, empieza a llamársele más noblemente *información general*); es preferible pues poner al suceso en pie de igualdad con los demás tipos de información, y tratar de llegar en unos y en otros a una diferencia de estructura, y ya no a una diferencia de clasificación.

Esta diferencia aparece inmediatamente cuando se compara nuestros dos asesinatos; en el primero (el asesinato político), el hecho (el crimen) remite necesariamente a una situación extensiva que existe al margen de él, antes que él y en torno a él: la «política»; aquí la información no puede comprenderse inmediatamente, sólo puede definirse en proporción a un conocimiento exterior al hecho, que es el conocimiento político, por confuso que sea; en resumen, el asesinato escapa al suceso siempre que es exógeno, procedente de un mundo ya conocido; en este caso podemos decir que carece de estructura propia, suficiente, ya que siempre es tan sólo el término manifiesto de una estructura implícita que le es preexistente: no hay información política sin duración, ya que la política es una categoría trans-temporal; por otra parte, ocurre lo mismo con todas las noticias procedentes de un horizonte nombrado, de un tiempo anterior: nunca pueden constituir sucesos;[1] literariamente son fragmentos de novelas[2], en la medida en que toda novela es un largo saber, del que el hecho que se produce nunca es más que una simple variable.

El asesinato político es pues siempre, por definición, una información parcial; el suceso, por el contrario, es una información total, o, más exactamente, *inmanente*; contiene en sí todo su saber: no es preciso saber nada del mundo para consumir un suceso; no remite formalmente a nada fuera de sí mismo; desde luego, su contenido no es ajeno al mundo: desastres, asesinatos, raptos,

1. Los hechos que pertenecen a lo que podría llamarse las «gestas» de vedettes o de personalidades nunca son sucesos porque precisamente implican una estructura por episodios.

2. En cierto sentido, es adecuado decir que la política es una novela, es decir, un relato que dura, a condición de personificar sus actores.

agresiones, accidentes, robos, extravagancias, todo eso remite al hombre, a su historia, a su alienación, a sus fantasmas, a sus sueños, a sus temores: son posibles una ideología y un psicoanálisis del suceso; pero aquí se trata de un mundo cuyo conocimiento siempre es sólo intelectual, analítico, elaborado en segundo grado por el que habla del suceso, no por el que lo consume; en un suceso, se da todo al nivel de la lectura; sus circunstancias, sus causas, su pasado, su desenlace; sin duración y sin contexto, constituye un ser inmediato, total, que no remite, al menos formalmente, a nada implícito; en este aspecto se emparenta con la novela corta y el cuento, y ya no con la novela. Su inmanencia es lo que define al suceso.[3]

Ya tenemos pues una estructura cerrada. ¿Qué ocurre en el interior de esa estructura? Un ejemplo, tan minúsculo como sea posible, tal vez nos lo explique. *Se acaba de limpiar el Palacio de Justicia.* Esto es insignificante. *No se había hecho desde hacía cien años.* Esto se convierte en suceso. ¿Por qué? Poco importa la anécdota (difícilmente podríamos encontrar otra de menos contenido); se plantean dos términos que requieren fatalmente una cierta relación, y la problemática de esa relación es la que va a constituir el suceso; la limpieza del Palacio de Justicia, de una parte, el hecho de que esto no sea frecuente, de otra, son como los dos términos de una función: esta función es algo vivo, es ella la que es regular, y por lo tanto inteligible; podemos suponer que no hay ningún suceso simple, constituido por una sola notación: lo simple no es notable; sea cual sea la densidad del contenido, su sorpresa, su horror o

3. Algunos sucesos se desarrollan en varios días: ello no rompe su inmanencia constitutiva, ya que implican siempre una memoria extremadamente corta.

su pobreza, el suceso sólo empieza allí donde la información se desdobla y comporta por este mismo hecho la certidumbre de una relación; la brevedad del enunciado o la importancia de la noticia, en otros casos, pruebas de unidad, nunca pueden borrar el carácter articulado del suceso: *¿cinco mil muertos en el Perú?* El horror es global, la frase es simple; sin embargo, aquí lo notable es ya la relación de la muerte y de un número. Sin duda una estructura siempre es articulada; pero aquí la articulación es interior al relato inmediato, mientras que en la información política, por ejemplo, queda relegada fuera del enunciado, en un contexto implícito.

Así, todo suceso comporta al menos dos términos, o, si se prefiere, dos notaciones. Y puede hacerse perfectamente un primer análisis del suceso sin referirse a la forma y al contenido de estos dos términos: a su forma, porque la fraseología del relato es ajena a la estructura del hecho narrado, o, para ser más precisos, porque esa estructura no coincide fatalmente con la estructura de la lengua, por más que sólo se pueda llegar a ella a través de la lengua del diario; a su contenido, porque lo importante no son los términos mismos, la manera contingente con que están saturados (por un asesinato, un incendio, un robo, etc.), sino la relación que los une. Esta relación es la que hay que interrogar en primer lugar si se quiere captar la estructura del suceso, es decir, su sentido humano.

Al parecer, todas las relaciones inmanentes al suceso pueden reducirse a dos tipos. El primero es la relación de causalidad. Es una relación extraordinariamente frecuente: un delito y su móvil, un accidente y su circunstancia, y, desde luego, desde este punto de vista, hay clichés poderosísimos: drama pasional, crimen de dinero, etc. Pero en todos los casos en que la causalidad

es en cierto modo normal, esperada, no se pone el énfasis en la relación misma, aunque ésta sigue formando la estructura del relato; el interés se desplaza hacia lo que podrían llamarse las *dramatis personae* (niño, viejo, madre, etc.), especies de esencias emocionales, destinadas a vivificar el cliché.[4] Es decir que, cada vez que queremos ver funcionar crudamente la causalidad del suceso, nos encontramos con una causalidad ligeramente aberrante. Dicho de otro modo, los casos puros (y ejemplares) están constituidos por las alteraciones de la causalidad, como si el espectáculo («lo notable», debería decirse) empezase allí donde la causalidad, sin dejar de ser afirmada, contiene ya un germen de degradación, como si la causalidad sólo pudiese consumirse cuando empieza a pudrirse, a descomponerse. No hay suceso sin *asombro* (escribir es asombrarse); ahora bien, referido a una causa, el asombro implica siempre una perturbación, puesto que, en nuestra civilización, todo lo que no sea la causa parece situarse más o menos declaradamente al margen de la naturaleza, o al menos de lo *natural*. ¿Cuáles son pues esas perturbaciones de causalidad en las que se articula el suceso?

Evidentemente, en primer lugar el hecho cuya causa no puede explicarse inmediatamente. Un día habrá que hacer el mapa de lo *inexplicable* contemporáneo, tal como se lo imagina, no la ciencia, sino el sentido común; parece ser que en los sucesos, lo inexplicable se reduce a dos categorías de hechos: los prodigios y los crímenes. Lo que antaño se llamaba el prodigio, y que sin duda hubiese ocupado casi todo el lugar del suceso,

4. Por otra parte, cada vez más, en los sucesos estereotipados (el crimen pasional, por ejemplo), el relato insiste en las circunstancias aberrantes *(Muerta por una carcajada: su marido estaba detrás de la puerta, cuando la oyó, bajó a la bodega y cogió su revólver...)*.

si la prensa popular hubiese existido en aquella época, siempre ha tenido por espacio el cielo, pero en los últimos años, diríase que no hay más que una clase de prodigios: los platillos volantes; por más que un informe reciente del ejército norteamericano haya identificado como objetos naturales (aviones, globos, pájaros) todos los platillos volantes que fueron vistos, el objeto sigue teniendo una vida mítica: se asimila a un vehículo planetario, generalmente enviado por los marcianos: la causalidad ha retrocedido pues en el espacio, pero no se ha abolido; por lo demás, el tema de los marcianos ha sido considerablemente invalidado por los vuelos reales por el cosmos: ya no es preciso que ningún marciano descienda a la superficie terrestre, puesto que Gagarín, Titov y Glenn salen de ella: toda una supernaturaleza desaparece. En cuanto al crimen misterioso, ya es sabido su prestigio en la novela popular; su relación fundamental está constituida por una causalidad diferente; el trabajo policíaco consiste en rellenar al revés el tiempo fascinante e insoportable que separa el hecho de su causa; el policía, emanación de toda la sociedad entera, bajo su forma burocrática, se convierte entonces en la figura moderna del antiguo descifrador de enigmas (Edipo), que hace cesar el terrible *porqué* de las cosas; su actividad, paciente y tenaz, es el símbolo de un deseo profundo: el hombre colma febrilmente la brecha causal, se dedica a hacer cesar una frustración y un desasosiego. En la prensa, sin duda los crímenes misteriosos son poco frecuentes, el policía está poco personalizado, el enigma lógico queda ahogado por lo patético de los actores; por otra parte, la ignorancia real de la causa obliga aquí al suceso a alargarse en varios días, a perder ese carácter efímero, tan conforme a su naturaleza inmanente; éste es el motivo de que, en los sucesos, contrariamente a lo que ocurre en la nove-

la, un crimen sin causa es más inexplicado que inexplicable: el «retraso» causal no exaspera el crimen, sino que lo deshace: un crimen sin causa es un crimen que se olvida: el suceso desaparece entonces, precisamente porque en la realidad su relación fundamental se extenúa.

Naturalmente, puesto que aquí la causalidad perturbada es la más notable, el suceso es rico en desviaciones causales: en virtud de determinados clichés, se espera una causa y aparece otra: *una mujer hiere de una cuchillada a su amante*: ¿crimen pasional? no, *no estaban de acuerdo en política. Una joven criada rapta al bebé de sus señores*: ¿para conseguir un rescate? no, *porque adoraba al niño. Un vagabundo ataca a mujeres solas*: ¿un sádico? no, *un simple ladrón de bolsos*. En todos estos ejemplos vemos claramente que la causa revelada es en cierto modo más pobre que la causa esperada; el crimen pasional, el chantaje, la agresión sádica, tienen un largo pasado, son hechos densos de emoción, en relación a los cuales la divergencia política, el exceso de cariño o el simple robo son móviles irrisorios; en efecto, en este tipo de relación causal hay el espectáculo de una decepción; paradójicamente, la causalidad es más notable cuanto más decepcionada queda.

Carencia o desviación de la causa, hay que añadir a esas perturbaciones privilegiadas lo que podrían llamarse las sorpresas del número (o más ampliamente, de la cantidad). También aquí, la mayoría de las veces encontramos esta causalidad decepcionada que para el suceso es un espectáculo asombroso. *Un tren descarrila en Alaska: un ciervo había bloqueado el cambio de agujas. Un inglés se enrola en la Legión: no quería pasar la Navidad con su suegra. Una estudiante norteamericana tiene que abandonar sus estudios: la medida de su busto (104 cm) provoca tumultos*. Todos estos ejemplos ilustran la regla:

pequeñas causas, grandes efectos. Pero el suceso en modo alguno ve en estas desproporciones una invitación a filosofar sobre la vanidad de las cosas o la pusilanimidad de los hombres; no dice como Valéry: cuánta gente muere en un accidente por no haber querido soltar su paraguas; más bien dice, y de un modo en resumidas cuentas mucho más intelectualista: la relación causal es algo extravagante; el débil volumen de una causa no aminora en modo alguno la amplitud de su efecto; lo *poco* iguala a lo *mucho*; y por esto mismo, esa causalidad, en cierto modo desquiciada, puede hallarse en todas partes: no está constituida por una fuerza cuantitativamente acumulada, sino más bien por una energía móvil, activa en muy pequeñas dosis.

En esos circuitos de irrisión hay que incluir a todos los acontecimientos importantes tributarios de un objeto prosaico, humilde, familiar: *gángster puesto en fuga por un atizador, asesino identificado por una simple pinza de ciclista, anciano estrangulado por el cordón de su aparato acústico.* Esta figura es bien conocida de la novela policíaca, siempre ávida por naturaleza de lo que podría llamarse el milagro del indicio: el indicio más discreto es el que, en último término, permite descubrir el misterio. Aquí aparecen implicados dos temas ideológicos: de una parte, el poder infinito de los signos, el sentimiento pánico de que los signos están en todas partes, de que todo puede ser signo; y de otra parte, la responsabilidad de los objetos, en definitiva tan activos como las personas: hay una falsa inocencia del objeto; el objeto se oculta detrás de su inercia de cosa, pero en realidad ello es para mejor emitir una fuerza causal, que no se sabe si procede de sí mismo o si tiene otro origen.

Todas estas paradojas de la causalidad tienen un doble sentido; de una parte, la idea de causalidad se ro-

bustece, puesto que se comprueba que la causa está en todo: en esto, el suceso nos dice que el hombre está siempre ligado a otra cosa, que la naturaleza está llena de ecos, de relaciones y de movimientos; pero, de otra parte, esta misma causalidad está incesantemente minada por fuerzas que escapan a su dominio; perturbada sin llegar por ello a desaparecer, permanece en cierto modo suspendida entre lo racional y lo desconocido, ofrecida a un *asombro* fundamental; distante de su efecto (y ahí reside, en suceso, la esencia misma de lo *notable*), la causa aparece fatalmente penetrada por una fuerza ajena: el azar; en los sucesos, toda causalidad es sospechosa de azar.

Encontramos aquí el segundo tipo de relación que puede articular la estructura del suceso: la relación de coincidencia. En principio, la repetición de un hecho, por anodino que sea, es lo que le designa a la notación de coincidencia: *una misma joyería ha sido atracada tres veces; la dueña de un hotel gana en la lotería cada vez que juega,* etc.: ¿por qué? En efecto, la repetición siempre mueve a imaginar una causa desconocida, hasta tal punto es cierto que en la conciencia popular, lo aleatorio siempre es distributivo, nunca repetitivo: se supone que el azar *cambia* los hechos; si los repite es porque quiere significar algo por medio de ello: repetir es significar, esta creencia[5] es el origen de todas las antiguas artes adivinatorias; desde luego, en nuestros días una repetición no evoca abiertamente una interpretación sobrenatural; sin embargo, incluso degradada al rango de

5. Creencia oscuramente conforme con la naturaleza formal de los sistemas de significación, dado que el uso de un código implica siempre la repetición de un número limitado de signos.

«curiosidad», no es posible advertir la repetición sin pensar que posee un cierto sentido, incluso si este sentido queda en suspenso: lo «curioso» no puede ser noción neutra, y por así decirlo inocente (excepto para una conciencia absurda, y éste no es el caso de la conciencia popular): institucionaliza fatalmente una interrogación.

Otra relación de coincidencia: la que aproxima dos términos (dos contenidos) cualitativamente distantes: *una mujer pone en fuga a cuatro gángsters, un juez desaparece en Pigalle, unos pescadores islandeses pescan una vaca*, etc.; hay una especie de distancia lógica entre la debilidad de la mujer y el número de los gángsters, la magistratura y Pigalle, la pesca y la vaca, y el suceso se pone repentinamente a suprimir esta distancia. En términos de lógica, podría decirse que, dado que cada término pertenece en principio a un recorrido autónomo de significación, la relación de coincidencia tiene por función paradójica fundir dos recorridos diferentes en un recorrido único, como si bruscamente la magistratura y la «pigallidad» se encontraran en el mismo dominio.

Y como la distancia original de los recorridos es sentida espontáneamente como una relación de contrariedad, nos acercamos aquí a una figura retórica fundamental en el discurso de nuestra civilización: la antítesis.[6] En efecto, la coincidencia es tanto más espectacular cuando *invierte* determinados clichés de situación:

6. Las figuras retóricas siempre han sido tratadas con un gran desprecio por los historiadores de la literatura o de la lengua, como si se tratara de juegos gratuitos de la palabra; siempre se opone la expresión «viva» a la expresión retórica. Sin embargo la retórica puede constituir un testimonio capital de civilización, ya que representa un cierto recorte mental del mundo, es decir, en último término, una ideología.

en Little Rock, el jefe de Policía mata a su mujer. Unos revientapisos son sorprendidos y puestos en fuga por otros revientapisos. Unos ladrones sueltan a un perro policía contra el vigilante nocturno, etc. La relación se convierte aquí en vectorizada, se penetra de inteligencia: *no sólo* hay un asesino, *sino que además* este asesino es el jefe de la Policía: la causalidad se invierte en virtud de un dibujo exactamente simétrico. Este movimiento era bien conocido en la tragedia clásica, en la que hasta tenía un nombre: el *comble* (el colmo):

> *Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'Etats,*
> *Que pour venir si loin préparer son trépas.*
>
> (No he atravesado pues tantos mares y estados,
> más que para venir tan lejos a preparar su muerte.)

dice Orestes, hablando de Hermione. Los ejemplos son innumerables por doquier: precisamente cuando Agamenón condena a su hija, ésta le elogia por sus bondades; precisamente cuando Amán se cree en la cumbre de los honores, está arruinado; precisamente cuando acaba de convertir su casita en una renta vitalicia, la septuagenaria es estrangulada; precisamente es la caja fuerte de una fábrica de sopletes la que se ponen a perforar los ladrones; precisamente cuando el juez les convoca para el acto de conciliación, el marido mata a la mujer: la lista de los *colmos* es interminable.[7]

¿Qué significa esta predilección? El colmo es la expresión de una situación de mala suerte. Sin embargo,

7. El francés es poco adecuado para expresar el colmo: necesita una perífrasis: *c'est précisément quand... que*; en cambio el latín disponía de un correlativo muy fuerte, y por otra parte de uso predominantemente arcaico: *cum... tum*.

del mismo modo que la repetición limita en cierto modo la naturaleza anárquica —o inocente— de lo aleatorio, la suerte y la mala suerte no son azares neutros, sino que evocan invenciblemente una determinada significación, y desde el momento en que un azar significa algo, ya no es un azar; el colmo tiene precisamente por función el operar la transformación del azar en signo, ya que la exactitud de una inversión no puede ser pensada al margen de una Inteligencia que la lleva a cabo; míticamente, la Naturaleza (la Vida) no es una fuerza exacta; en todo lugar donde se manifiesta una simetría (y el colmo es la figura misma de la simetría), ha necesitado una mano que la guiase: hay confusión mítica entre *diseño* y *designio*.

Así, siempre que aparece solitariamente, sin complicarse con valores patéticos que, en general, dependen del papel arquetípico de los personajes, la relación de coincidencia implica una cierta idea del Destino. Toda coincidencia es un signo a la vez indescifrable e inteligente: en efecto, si los hombres acusan al Destino de ser ciego, es debido a una especie de transferencia, cuyo interés es totalmente evidente: el Destino es, por el contrario, malicioso, construye signos, y son los hombres los que son ciegos, impotentes para descifrarlos. Si unos ladrones abren la caja fuerte de una fábrica de sopletes, esta notación en último término sólo puede pertenecer a la categoría de los signos, ya que el sentido (si no su contenido, al menos su idea) surge fatalmente de la conjunción de dos contrarios: antítesis o paradoja, toda oposición pertenece a un mundo deliberadamente construido: un dios vigila detrás del suceso.

Esta fatalidad inteligente —pero ininteligible— ¿anima tan sólo la relación de coincidencia? En modo alguno. Ya hemos visto cómo la causalidad explícita del suceso era en definitiva una causalidad trucada, al menos

sospechosa, equívoca, irrisoria, puesto que en cierto modo el efecto decepciona a la causa; podría decirse que la causalidad del suceso está incesantemente sometida a la tentación de la coincidencia, y que, a la inversa, la coincidencia está incesantemente fascinada por el orden de la causalidad. Causalidad aleatoria, coincidencia ordenada, es en el punto de reunión de estos dos movimientos donde se constituye el suceso: ambos terminan efectivamente por recubrir una zona ambigua *en la que el hecho está plenamente vivido como un signo cuyo contenido es sin embargo incierto.* Ahora estamos pues, por así decirlo, no en un mundo del sentido, sino en un mundo de la significación;[8] este estatuto es probablemente el de la literatura, orden formal en el que el sentido queda a un tiempo planteado y decepcionado: y es verdad que el suceso es literatura, incluso si esta literatura es considerada como mala.

Se trata pues probablemente de un fenómeno general que desborda en mucho la categoría del suceso. Pero en el suceso, la dialéctica del sentido y de la significación tiene una función histórica mucho más clara que en la literatura, porque el suceso es un arte de masas: su papel es verosímilmente preservar en el seno de la sociedad contemporánea la ambigüedad de lo racional y de lo irracional, de lo inteligible y de lo insondable; y esta ambigüedad es históricamente necesaria en la medida en que el hombre aún necesita signos (lo cual le tranquiliza), pero necesita también que esos signos sean de contenido incierto (lo cual le irresponsabiliza): puede así apoyarse, por medio del suceso, en una cierta cultura, ya que todo esbozo de un sistema de sig-

8. Entiendo por *sentido* el contenido (el significado) de un sistema significante, y por *significación*, el proceso sistemático que une un sentido y una forma, un significante y un significado.

nificación es esbozo de una cultura; pero al mismo tiempo, puede llenar *in extremis* esta cultura de naturaleza, puesto que el sentido que da a la concomitancia de los hechos escapa al artificio cultural permaneciendo mudo.

1962, *Médiations.*

¿RESUMEN DE ROBBE-GRILLET?

«No les deis nombre... Pudieran haber tenido tantas otras aventuras.»

(L'année dernière à Marienbad).

El realismo literario siempre se ha considerado como una determinada manera de *copiar* la realidad.[1] Se supone que de un lado está la realidad, y de otro el lenguaje, como si la una fuese antecedente del otro, y el segundo tuviese por misión en cierto modo correr tras la primera hasta alcanzarla. La realidad que se ofrece al escritor, sin duda puede ser múltiple: aquí psicológica, allá teológica, social, política, histórica o incluso imaginaria, cada una de ellas destronando a la otra; estas realidades tienen sin embargo un rasgo común que explica la constancia de su proyección: parecen todas e inmediatamente, penetradas de sentido: una pasión, un error, un conflicto, un sueño, remiten fatalmente a una cierta trascendencia, alma, divinidad, sociedad o sobrenaturaleza, de modo que toda nuestra literatura rea-

1. Prólogo a: Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, París, éd. de Minuit (1963), 223 pp.

lista, es, no sólo analógica, sino además significante.

Entre todas estas realidades, psicológicas y sociales, el objeto mismo apenas tenía lugar original; durante mucho tiempo, la literatura sólo ha tratado un mundo de relaciones inter-humanas (en *Les Liaisons Dangereuses*, si se habla de un arpa, es porque ésta sirve para ocultar un mensaje de amor); y cuando las cosas, útiles, espectáculos o sustancias han empezado a aparecer con alguna abundancia en nuestras novelas, fue a título de elementos estéticos o de indicios humanos, para remitir mejor a algún estado anímico (paisaje romántico) o a una miseria social (detalle realista). Ya es sabido que la obra de Robbe-Grillet trata de este problema del objeto literario; las cosas ¿son inductoras de sentido, o son, por el contrario, «opacas»? ¿Puede y debe el escritor describir un objeto sin remitirlo a ninguna trascendencia humana? Significantes o insignificantes, ¿cuál es la función de los objetos en un relato novelesco? ¿De qué modo la manera con que se los describe modifica el sentido de la historia? ¿O la consistencia del personaje? ¿O la relación misma con la idea de literatura? Ahora que esta obra se ha desarrollado, y que el cine le ha dado un nuevo aliento y un segundo público, éstas son preguntas que pueden formularse de un modo nuevo. Según la respuesta, advertiremos en seguida que se dispone, con ayuda del propio Robbe-Grillet, de *dos* Robbe-Grillet: de un lado, el Robbe-Grillet de las cosas inmediatas, destructor de sentidos, esbozado sobre todo por la primera crítica; y de otro, el Robbe-Grillet de las cosas mediatas, creador de sentidos, del que Bruce Morrissette se hace el analista.

El primer Robbe-Grillet (no se trata aquí de una anterioridad temporal, sino sólo de un orden de clasifica-

ción), el primer Robbe-Grillet decide que las cosas no significan nada, ni siquiera lo absurdo (añade muy propiamente), pues es evidente que la ausencia de sentido puede perfectamente ser un sentido. Pero como estas mismas cosas están sepultadas bajo un cúmulo de sentidos variados, con los que los hombres, por medio de las sensibilidades, de las poesías y de los usos diversos, han impregnado el nombre de todo objeto, el trabajo del novelista es en cierto modo catártico: purifica las cosas del sentido indebido que los hombres sin cesar depositan en ellas. ¿Cómo? Evidentemente, por la descripción. Robbe-Grillet produce pues descripciones de objetos suficientemente geométricos como para desalentar toda inducción hacia el sentido poético de la cosa; y suficientemente minuciosas para cortar la fascinación del relato; pero, por eso mismo, encuentra el realismo; como los realistas, copia, o al menos parece copiar un modelo; en términos formales, podría decirse que hace como si su novela no fuese más que el hecho que acude a realizar una estructura antecedente: importa poco que esta estructura sea *verdadera* o no, y que el realismo de Robbe-Grillet sea objetivo o subjetivo; pues lo que define el realismo no es el origen del modelo, sino su exterioridad en relación a la palabra que lo realiza. De una parte, el realismo de este primer Robbe-Grillet sigue siendo clásico, porque está fundado en una relación de analogía (el cuarto de tomate descrito por Robbe-Grillet se parece al cuarto de tomate real); y de otra parte es nuevo porque esta analogía no remite a ninguna trascendencia, sino que pretende sobrevivir encerrada en sí misma, satisfecha cuando ha designado necesaria y suficientemente el demasiado famoso *estar-ahí* de la cosa (este cuarto de tomate está descrito de tal manera que no aspira a provocar ni deseo ni asco, ni a significar la estación, el lugar, ni siquiera el alimento).

Es evidente que la descripción no puede, ni agotar el tejido de la novela, ni satisfacer el interés que se espera tradicionalmente de ella: hay otros muchos géneros, además de la descripción, en las novelas de Robbe-Grillet. Pero es evidente también que un reducido número de descripciones, a un tiempo analógicas e insignificantes, según el lugar que el autor les asigne y las variaciones que introduzca en ellas, basta para modificar completamente el sentido general de la novela. Toda novela es un organismo inteligible de una infinita sensibilidad: el menor punto de opacidad, la menor resistencia (muda) al deseo que anima e impulsa toda lectura, constituye un *asombro* que revierte al conjunto de la obra. Los famosos objetos de Robbe-Grillet distan pues mucho de tener un valor antológico; introducen verdaderamente la anécdota misma y los personajes que ésta reúne, en una especie de silencio de la significación. Éste es el motivo de que la concepción que puede tenerse de un Robbe-Grillet «cosista» sólo puede ser unitaria, y, por así decirlo, totalitaria: hay una recurrencia fatal de la insignificancia de las cosas a la insignificancia de las situaciones y de los hombres. En efecto, es muy posible leer toda la obra de Robbe-Grillet (al menos hasta el *Labyrinthe*) de un modo *mate*; basta con permanecer en la superficie del texto dejando bien claro que una lectura *superficial* ya no puede condenarse en nombre de los antiguos valores de interioridad. Indudablemente, incluso el mérito de este primer Robbe-Grillet (aunque sea ficticio) es el de desmistificar las cualidades pretendidamente naturales de la literatura de introspección (considerándose lo *profundo* preferible por derecho a lo *superficial*) en beneficio de un *estar-ahí* del texto (que, sobre todo, no hay que confundir con el *estar-ahí* de la cosa misma), y negar en cierto modo al lector el goce de un mundo «rico», «profundo», «secre-

to», en una palabra, significante. Es evidente que, según Robbe-Grillet n.º 1, el estado neurótico o patológico de sus personajes (uno edípico, otro sádico, y el tercero obseso) no tiene en absoluto el valor tradicional de un *contenido*, del que los elementos de la novela serían los símbolos más o menos mediatos, y que se ofrecerían al desciframiento del lector (o del crítico): este estado no es más que el término puramente formal de una función: Robbe-Grillet parece entonces manejar un cierto contenido, porque no hay literatura sin signo, ni signo sin significado; pero todo su arte consiste precisamente en *defraudar* el sentido en el tiempo mismo en que lo abre. Nombrar este contenido, hablar de locura, de sadismo o incluso de celos, es pues desbordar lo que podría llamarse el mejor nivel de percepción de la novela, aquel en el que es perfecta y directamente inteligible, como mirar una reproducción fotográfica desde demasiado cerca es sin duda descubrir el secreto tipográfico, pero es también no comprender nada más del objeto que representa. Es obvio que esa *decepción* del sentido, si fuese auténtica, no sería en modo alguno gratuita: provocar el sentido para detenerlo no es nada más que prolongar una experiencia que tiene su origen moderno en la actividad surrealista y que compromete el ser mismo de la literatura, es decir, en definitiva, la función antropológica que ésta tiene en el seno de toda la sociedad histórica. Tal es la imagen del Robbe-Grillet n.º 1 que puede formarse a partir de algunos de los escritos teóricos y de las novelas, a lo cual hay que añadir en general los comentarios de los primeros momentos.

De estos mismos escritos y de estas mismas novelas (pero desde luego no de estos mismos comentarios), puede también extraerse perfectamente la imagen de un

Robbe-Grillet n.º 2, ya no «cosista», sino «humanista», puesto que los objetos, sin que ello signifique que vuelvan a ser símbolos, en el sentido fuerte del término, encuentran de nuevo aquí una función mediadora hacia «otra cosa». Bruce Morrissette se hace, a lo largo de todo su estudio, el constructor minucioso de esta segunda imagen. Su método es a la vez descriptivo y comparativo: de una parte, *cuenta* pacientemente las novelas de Robbe-Grillet, y este relato le sirve para reconstruir el ensamblaje, a menudo muy intencionado de los episodios, es decir, en resumen, la estructura de la obra, de la que hasta ahora nadie se había ocupado; y de otra parte, una ciencia considerable le permite relacionar estos episodios (escenas o descripciones de objetos) con modelos, con arquetipos, con fuentes, con ecos, y restablecer así la continuidad cultural que une una obra reputada como «mate» a todo un contexto literario, y por consiguiente, humano. El método de Bruce Morrissette produce en efecto una imagen de Robbe-Grillet «integrada», o, mejor aún, reconciliada con los fines tradicionales de la novela; sin duda reduce la parte revolucionaria de la obra, pero, en contraposición, establece las razones excelentes que el público puede tener para reconocerse en Robbe-Grillet (y el éxito crítico del *Labyrinthe*, la carrera pública de *Marienbad* parecen darle toda la razón). Este Robbe-Grillet n.º 2 no dice como Chénier: *Sobre pensamientos nuevos, hagamos versos antiguos*. Dice por el contrario: *Sobre pensamientos antiguos, hagamos novelas nuevas.*

¿En qué consiste esta reconciliación? En primer lugar, evidentemente, en estos famosos «objetos», cuyo carácter neutro, insignificante, en un principio se había creído poder afirmar. Bruce Morrissette reconoce la originalidad de la visión robbe-grilletiana de las cosas, pero no cree que en este universo el objeto quede desvincula-

do de toda referencia y que cese radicalmente de ser un signo; no tiene ninguna dificultad en describir en las colecciones de Robbe-Grillet, algunos objetos, si no obsesivos, al menos suficientemente repetidos como para inducir a sentidos (pues lo que se repite se supone que significa). La goma (de *Les Gommes*), el cordelillo (de *Le Voyeur*), el ciempiés (de *La Jalousie*), estos objetos, repetidos, variados a lo largo de la novela, remiten todos a un acto, criminal o sexual, y, más allá de este acto, a una interioridad; de un modo más prudente (pero quizá un tanto engañoso), prefiere definirlos como simples soportes de sensaciones, de sentimientos, de recuerdos; de este modo, el objeto se convierte en un elemento contrapuntístico de la obra; forma parte de la historia con el mismo derecho de una peripecia, e indiscutiblemente, una de las grandes aportaciones de Bruce Morrissette a la crítica de Robbe-Grillet es haber sabido reencontrar un relato en cada una de sus novelas; gracias a resúmenes minuciosos, escrupulosos, Bruce Morrissette demuestra perfectamente que la novela de Robbe-Grillet es una «historia», y que esta historia tiene un sentido: edípico, sádico, obsesivo, o incluso sencillamente literario, si *Le Labyrinthe*, como él cree, es la historia de una creación; sin duda esta «historia» no está compuesta de un modo tradicional, y Bruce Morrissette, atento al modernismo de la técnica, pone muy bien de relieve las variaciones y las complejidades del «punto de vista» narrativo, las distorsiones impuestas por Robbe-Grillet a la cronología y su rechazo del análisis psicológico (pero no de la psicología). Pero, a pesar de todo, provista de nuevo de una historia, de una psicología (patológica) y de un material, si no simbólico, al menos referencial, la novela robbegrilletiana ya no es en absoluto el esquema «plano» de la primera crítica: es un objeto lleno, y lleno de secretos; entonces la crítica debe dedicarse a escrutar lo que hay

detrás de este objeto y en torno a él: se convierte en descifradora: busca «claves» (y en general las encuentra). Esto es lo que ha hecho Bruce Morrissette con las novelas de Robbe-Grillet: hay que reconocer el valor del crítico que se atreve inmediatamente y tratándose de un escritor no sólo contemporáneo, sino además bastante joven, a utilizar un método de desciframiento que en nuestro país se ha tardado medio siglo en aplicar a autores como Nerval y Rimbaud.

¿Hay que elegir entre los dos Robbe-Grillet, entre el Robbe-Grillet n.º 1, «cosista», y el Robbe-Grillet n.º 2, «humanista», entre el de la crítica de la primera hora y el de Bruce Morrissette? El propio Robbe-Grillet no nos va a ayudar precisamente; como todo autor, y a pesar de sus declaraciones teóricas, es, tratándose de su misma obra, constitutivamente ambiguo: además es evidente que su obra cambia, y tiene todo el derecho para ello. Y en el fondo esta ambigüedad es lo que cuenta, ella es lo que nos concierne, la que lleva el sentido histórico de una obra que parece perentoriamente negar la historia. ¿Cuál es este sentido? El reverso mismo del sentido, es decir, una *pregunta*. ¿Qué es lo que significan las cosas, qué es lo que significa el mundo? Toda literatura es esta pregunta, pero hay que añadir enseguida, porque esto es lo que determina su especialidad: *es esta pregunta menos su respuesta*. Jamás ninguna literatura ha respondido a la pregunta que formulaba, y este suspenso mismo es lo que siempre la ha constituido en literatura: es este lenguaje muy frágil que los hombres disponen entre la violencia de la pregunta y el silencio de la respuesta: a la vez religiosa y crítica en el tiempo que ella interroga, es también irreligiosa y conservadora en el tiempo mismo en que no responde: pregunta en sí misma, es la

pregunta lo que los siglos interrogan en ella, no la respuesta. ¿Qué dios, decía Valéry, osaría tomar por lema: *Defraudo*? La literatura es este dios; quizá un día sea posible describir toda la literatura como el arte de la decepción. La historia de la literatura ya no volverá a ser la historia de las respuestas contradictorias aportadas por los escritores a la pregunta del sentido, sino, muy al contrario, la historia de la pregunta misma.

Pues es evidente que la literatura no puede formular directamente la pregunta que la constituye y que es la única en constituirla: no ha podido ni podrá nunca extender su interpelación a la duración del discurso, sin pasar por el relevador de determinadas técnicas; y si la historia de la literatura es en definitiva la historia de estas técnicas no es porque la literatura sólo sea técnica (como se fingía decir, en tiempos del *arte por el arte*), sino porque la técnica es la única fuerza capaz de suspender el sentido del mundo y de mantener abierta la pregunta imperativa que se le dirige; pues lo difícil no es *responder*, sino preguntar, hablar preguntando. Desde este punto de vista, la «técnica» de Robbe-Grillet ha sido, en un cierto momento, radical: cuando el autor pensaba que era posible «matar» directamente el sentido, de modo que la obra sólo dejase filtrar el asombro fundamental que la constituye (pues escribir no es afirmar, es asombrarse). La originalidad de la tentativa residía entonces en que la pregunta no estaba disfrazada de ninguna falsa respuesta, desde luego sin que ello implicase que estuviese formulada en términos de pregunta; el error (teórico) de Robbe-Grillet consistía solamente en creer que hay un *estar-ahí* de las cosas, antecedente y exterior al lenguaje, que la literatura tenía por misión, según él creía, reencontrar en un último impulso de realismo. De hecho antropológicamente, las cosas significan enseguida, siempre y con pleno derecho; y

precisamente porque la significación es su condición, en cierto modo «natural», al despojarlas simplemente de su sentido, la literatura puede afirmarse como un artificio admirable: si la «naturaleza» es significante, cierto colmo de la «cultura» puede consistir en hacerla «designificar». De ahí, en todo rigor, esas descripciones mates de objetos, esas anécdotas recitadas «en superficie», estos personajes sin confidencia, que hacen, según al menos una determinada lectura, el estilo, o, si se prefiere así, la elección de Robbe-Grillet.

Sin embargo, estas formas vacías evocan irresistiblemente un contenido, y vemos poco a poco en la crítica, en la obra misma del autor, cómo tentaciones de sentimientos, retornos de arquetipos, fragmentos de símbolos, en una palabra, todo lo que pertenece al reino de lo adjetivo, se introducen en el soberbio «estar-ahí» de las cosas. En este sentido, hay una evolución de la obra de Robbe-Grillet, que ha sido hecha paradójicamente a la vez por el autor, la crítica y el público: todos formamos parte de Robbe-Grillet en la medida en que todos nos dedicamos a desencallar el sentido de las cosas, desde el momento en que lo abren ante nosotros. Considerada en su desarrollo y en su porvenir (que no sabríamos asignarle), la obra de Robbe-Grillet se convierte entonces en la *prueba del sentido* vivido por una determinada sociedad. Ya vuelve el sentido: desterrado del famoso cuarto de tomate de *Les Gommes* (pero sin duda ya presente en la goma misma, como lo demuestra Bruce Morrissette), llena *Marienbad*, sus jardines, sus artesonados, sus abrigos de plumas. Sólo que, dejando de ser nulo, el sentido es aún aquí diversamente conjetural: todo el mundo ha explicado *Marienbad*, pero cada explicación era un sentido inmediatamente contradicho por el sentido vecino: el sentido ya no es defraudado, pero sigue quedando en suspenso. Y si es verdad que cada novela

de Robbe-Grillet contiene «en abismo» su propio símbolo, no hay la menor duda de que la última alegoría de esta obra es esta estatua de Carlos III y de su esposa, sobre la cual se interrogan los amantes de *Marienbad*: admirable símbolo, por otra parte, no sólo porque la estatua misma es inductora de sentidos diversos, inciertos, y sin embargo nombrados (*es usted, soy yo, son dioses antiguos; Helena, Agamenón*, etc.), sino además porque en ella el príncipe y su esposa señalan con el dedo de un modo cierto, un objeto incierto (¿situado en la fábula?, ¿en el jardín?, ¿en la sala?): esto, dicen. Pero, ¿qué es *esto*? Quizá toda la literatura esté en esa anáfora ligera que al mismo tiempo designa y se calla.

1962, *Prólogo.*

LA IMAGINACIÓN DEL SIGNO

Todo signo incluye o implica tres relaciones. En primer lugar, una relación interior, la que une su significante a su significado; luego, dos relaciones exteriores: la primera es virtual, une el signo a una reserva específica de otros signos, de la que se le separa para insertarlo en el discurso; la segunda es actual, une el signo a los otros signos del enunciado que le preceden o le suceden. El primer tipo de relación aparece claramente en lo que suele llamarse un *símbolo*; por ejemplo, la cruz «simboliza» el cristianismo, el muro de los Federados «simboliza» la Commune, el rojo «simboliza» la prohibición de pasar; llamaremos pues a esta primera relación, relación *simbólica*, aunque no sólo aparezca en los símbolos sino también en los signos (que son, hablando aproximadamente, símbolos puramente convencionales). El segundo plano de relación implica la existencia, para cada signo, de una reserva o «memoria» organizada de formas de la que se distingue gracias a la menor diferencia necesaria y suficiente para operar un cambio de sentido; en «lupum», el elemento *-um* (que es un signo, y más concretamente un morfema) sólo manifiesta su sentido de acusativo, en tanto que se opone al resto (virtual) de la declinación (*-us*, *-i*, *-o*, etc.); el rojo sólo significa la

prohibición en cuanto se opone *sistemáticamente* al verde y al ámbar (es obvio que si no hubiera más color que el rojo, el rojo se opondría, a pesar de todo, a la ausencia de color); este plano de relación es pues el del sistema, llamado a veces paradigma; llamaremos pues este segundo tipo de relación, relación *paradigmática.* Según el tercer plano de relación, el signo ya no se sitúa en relación a sus «hermanos» (virtuales), sino en relación a sus «vecinos» (actuales); en *homo homini lupus, lupus* mantiene ciertas relaciones con *homo* y *homini*; en la indumentaria, los elementos de un atuendo se asocian según determinadas reglas: ponerse un jersey, una chaqueta de cuero es crear entre estas dos piezas una asociación pasajera pero significante, análoga a la que une las palabras de una frase; este plano de asociación es el plano del sintagma, y llamaremos a la tercera relación, *relación sintagmática.*

Ahora bien, parece que cuando nos interesamos por el fenómeno significante (y este interés puede proceder de horizontes muy diferentes) nos veamos irresistiblemente impulsados a centrar este interés en una de estas tres relaciones, más que en las otras dos; tan pronto «vemos» el signo bajo su aspecto simbólico, como bajo su aspecto sistemático, como bajo su aspecto sintagmático; a veces es por ignorancia pura y simple de las relaciones vecinas: el simbolismo durante mucho tiempo ha sido ciego a las relaciones formales del signo; pero incluso cuando las tres relaciones han sido advertidas (en lingüística, por ejemplo), cada cual (o cada escuela) tiende a fundar su análisis en una sola de las dimensiones del signo: hay desbordamiento de una visión sobre el conjunto del fenómeno significante, de modo que parece ser que puede hablarse de *conciencias* semiológicas diferentes (se trata, desde luego, de la conciencia del analista, no de la del usuario del signo). Ahora bien, de una parte, la

elección de una relación dominante implica en cada ocasión una determinada ideología; y por otra parte diríase, que a cada conciencia del signo (simbólica, paradigmática o sintagmática), o, al menos por la primera de un lado, y las otras dos del otro, corresponde un determinado momento de la reflexión, ya sea individual, ya colectiva: el estructuralismo, en concreto, puede definirse históricamente como el paso de la conciencia simbólica a la conciencia paradigmática: hay una historia del signo, que es la historia de sus «conciencias».

La conciencia simbólica ve el signo en su dimensión profunda, podríamos casi decir: geológica, puesto que para ella, el escalonamiento del significado y del significante es lo que constituye el símbolo; tiene conciencia de una especie de relación vertical entre la cruz y el cristianismo: el cristianismo está *bajo* la cruz, como una masa profunda de creencias, de valores y de prácticas, más o menos disciplinada al nivel de su forma. La verticalidad de la relación comporta dos consecuencias: de una parte, la relación vertical tiende a parecer solitaria: el símbolo parece mantenerse *erguido* en el mundo, e incluso cuando se afirma su multiplicidad es bajo la forma de un «bosque», es decir, de una yuxtaposición anárquica de relaciones profundas, que sólo se comunican, por así decirlo, por sus raíces (los significados); y de otra parte, esta relación vertical aparece forzosamente como una relación analógica: la forma se *parece* (más o menos, pero siempre un poco) al contenido, como si en fin de cuentas estuviera producida por él, de modo que la conciencia simbólica quizá a veces encubre un determinismo mal liquidado: hay pues privilegio masivo de la semejanza (incluso cuando se insiste en el carácter inadecuado del signo). La conciencia simbólica ha dominado la

sociología de los símbolos, y, desde luego, una parte del psicoanálisis naciente, a pesar de que el propio Freud haya reconocido el carácter inexplicable (no analógico) de determinados símbolos; por otra parte ésa es la época en la que reina la palabra misma de *símbolo*; durante todo ese tiempo, el símbolo dispone de un prestigio mítico, el de la «riqueza»: el símbolo es rico, y éste es el motivo, se dice, de que no pueda reducírsele a un «simple signo» (hoy podemos dudar de la «simplicidad» del signo): en él la forma está incesantemente desbordada por la fuerza y el movimiento del contenido; lo que ocurre es que, de hecho, para la conciencia simbólica, el símbolo es, más que una forma (codificada) de comunicación, sobre todo un instrumento (afectivo) de participación. La palabra *símbolo* hoy ha envejecido un poco; suele reemplazársela por *signo* o *significación*. Este deslizamiento terminológico traduce un cierto agotamiento de la conciencia simbólica, sobre todo en lo concerniente al carácter analógico del significante y del significado; a pesar de todo esta conciencia sigue siendo típica, mientras la mirada analítica no se interesa (sea por ignorarlas o por oponerse a ellas) por las relaciones formales de los signos entre sí, pues la conciencia simbólica es esencialmente negación de la forma; en el signo, lo que le interesa es el significado: para ella, el significante nunca es más que un determinado.

Desde el momento en que las formas de dos signos se comparan, o al menos se ven de un modo algo comparativo, se da la aparición de una cierta conciencia paradigmática; incluso al nivel del símbolo clásico, que es el menos desligado de los signos, si se presenta la ocasión de advertir la variación de dos formas simbólicas, las otras dimensiones del signo se descubren repentinamente; éste es por ejemplo el caso de la oposición entre *Cruz Roja* y *Media Luna Roja*: de una parte, *Cruz* y *Me-*

día Luna dejan de mantener una relación solitaria con su significado respectivo (cristianismo e islamismo), todo se incluye en un sintagma estereotipado; y de otra parte forman entre sí un juego de términos distintivos, cada uno de los cuales corresponde a un significado diferente: ha nacido el paradigma. La conciencia paradigmática define pues el sentido, no como el simple encuentro de un significante y de un significado, sino, según la bella expresión de Merleau-Ponty, como una verdadera «modulación de coexistencia»; sustituye a la relación bilateral de la conciencia simbólica (incluso cuando esta relación está multiplicada), una relación (al menos) cuadrilateral, o más exactamente homológica. La conciencia paradigmática es lo que ha permitido a Cl. Lévi-Strauss (entre otros resultados) renovar el problema totémico: mientras la conciencia simbólica busca en vano los caracteres «plenos», más o menos analógicos, que unen un significante (el totem) a un significado (el clan), la conciencia paradigmática establece una homología (la expresión es de Cl. Lévi-Strauss) entre la relación de dos totems y la de dos clanes (aquí no se discute la cuestión de saber si el paradigma es forzosamente binario). Naturalmente, al retener del significado sólo su papel demostrativo (designa el significante y permite descubrir los términos de la oposición), la conciencia paradigmática tiende a vaciarlo: pero no por ello vacía la significación. Evidentemente es la conciencia paradigmática la que ha permitido (o expresado) el desarrollo extraordinario de la fonología, ciencia de los paradigmas ejemplares (señalado/no-señalado): ella es la que, a través de la obra de Cl. Lévi-Strauss, define el umbral estructuralista.

La conciencia sintagmática es conciencia de las relaciones que unen los signos entre sí al nivel del discurso mismo, es decir, esencialmente obligaciones, tolerancias y libertades de asociación del signo. Esta conciencia ha

marcado dos trabajos lingüísticos de la escuela de Yale, y, fuera de la lingüística, las investigaciones de la escuela formalista rusa, especialmente las de Propp en el dominio del cuento popular eslavo (debido a lo cual puede esperarse que ilumine un día el análisis de los grandes «relatos» contemporáneos, desde el «suceso» a la novela popular). Pero sin duda ésta no es la única orientación de la conciencia sintagmática; de las tres conciencias, sin duda es ésta la que puede mejor prescindir del significado: más que una conciencia semántica es una conciencia estructural; sin duda éste es el motivo de que sea la que más se acerca a la práctica: ella es la que permite mejor imaginar conjuntos operacionales, *dispatchings*, clasificaciones complejas: la conciencia paradigmática ha permitido el fecundo retorno del decimalismo al binarismo; pero es la conciencia sintagmática la que permite verdaderamente concebir los «programas» cibernéticos, del mismo modo que permitió a Propp y a Lévi-Strauss reconstruir las «series» míticas.

Quizá un día sea posible reemprender la descripción de estas conciencias semánticas, tratar de vincularlas a una historia; quizá un día pueda hacerse la semiología de los semiólogos, el análisis estructural de los estructuralistas. Lo que aquí queríamos simplemente decir es que hay probablemente una verdadera imaginación del signo; el signo no es tan sólo el objeto de un conocimiento particular, sino también el objeto de una *visión*, análoga a la de las esferas celestes en el Sueño de Escipión, o próxima a las representaciones moleculares de que se sirven los químicos; el semiólogo *ve* al signo moverse en el campo de la significación, enumera sus valencias, traza su configuración: para él el signo es una idea sensible. En las tres conciencias (aún pasablemente técnicas) que

acabamos de tratar, hay pues que suponer un ensanchamiento hacia tipos de imaginación mucho más amplios, que podríamos encontrar movilizados en otros muchos objetos distintos del signo.

La conciencia simbólica implica una imaginación de la profundidad; *vive* el mundo como la relación de una forma superficial y de un *Abgrund* multiforme, masivo, poderoso, y la imagen se remata con una dinámica muy fuerte: la relación de la forma y del contenido está incesantemente impulsada por el tiempo (la historia), la superestructura desbordada por la infraestructura sin que nunca pueda llegar a captarse la estructura misma. La conciencia paradigmática, por el contrario, es una imaginación formal; ve el significado ligado, como de perfil, a algunos significantes virtuales, de los que es a un tiempo próximo y distinto; ya no ve (o ve menos) el signo en su profundidad, lo ve *en su perspectiva*; la dinámica vinculada a esta visión es la de una llamada: el signo es *citado* fuera de una reserva terminada, ordenada, y esta llamada es el acto soberano de la significación: imaginación de agrimensor, de geómetra, de propietario del mundo, en el que se encuentra a gusto, puesto que el hombre, para significar, sólo tiene que elegir entre lo que se le presenta ya preestructurado, ya sea por su cerebro (en la hipótesis binarista) ya sea por la finitud material de las formas. La imaginación sintagmática ya no ve (o ve menos) el signo en su perspectiva, sino que lo *prevé* en su extensión: sus vínculos antecedentes o consecuentes, los puentes que lanza hacia otros signos; se trata de una imaginación «estemmática», la de la cadena o de la red; la dinámica de la imagen es también aquí la de un *ensamblamiento* de partes móviles, sustitutivas, cuya combinación produce sentido, o más generalmente un objeto nuevo; se trata pues de una imaginación propiamente fabricativa, o también funcional (el

término es felizmente ambiguo, puesto que remite a la vez a la idea de una relación variable y a la de un uso).

Tales son (quizá) las tres imaginaciones del signo. Sin duda es posible vincular a cada una de ellas un determinado número de creaciones diferentes, en los órdenes más variados, pues nada de lo que se construye hoy en el mundo escapa al sentido. Para seguir en el orden de la creación intelectual (reciente), entre las obras de la imaginación profunda (simbólica), se podrá citar la crítica biográfica o histórica, la sociología de las «visiones», la novela realista o introspectiva, y de una manera general, las artes o los lenguajes «expresivos», postulando un significado soberano, extraído ya sea de una interioridad, ya sea de una historia. La imaginación formal (o paradigmática) implica una atención aguda a la *variación* de una serie de elementos recurrentes; se vinculará pues a ese tipo de imaginación el sueño y los relatos oníricos, las obras fuertemente temáticas y aquellas cuya estética implica el juego de ciertas conmutaciones (las novelas de Robbe-Grillet, por ejemplo). La imaginación funcional (o sintagmática) alimenta finalmente todas las obras cuya fabricación, por ensamblaje de elementos discontinuos y móviles, constituye el espectáculo mismo: la poesía, el teatro épico, la música serial y las composiciones estructurales, de Mondrian a Butor.

1962, *Arguments*.

LA ACTIVIDAD ESTRUCTURALISTA

¿Qué es el estructuralismo? No es una escuela ni siquiera un movimiento (al menos todavía no), pues la mayoría de los autores que suelen asociarse a ese término distan mucho de sentirse ligados entre sí por una solidaridad de doctrina o de combate. Apenas es un léxico: *estructura* es un término ya antiguo (de origen anatómico o gramático),[1] hoy muy usado: todas las ciencias sociales recurren abundantemente a él, y el uso de la palabra no puede distinguir a nadie, a no ser que se polemice sobre el contenido que se le da; *funciones, formas, signos* y *significaciones* no son mucho más pertinentes; hoy en día son palabras de uso común a las que se solicita y de las que se obtiene todo lo que se quiere, y sobre todo camuflar el viejo esquema determinista de la causa y del producto; sin duda hay que remontarse a emparejamientos como los de *significante-significado* y *sincronía-diacronía* para aproximarse a lo que distingue al estructuralismo de otros modos de pensamiento; el primero porque remite al modelo lingüístico, de origen saussuriano, y que al lado de la economía, la lingüística

1. *Sens et Usages du terme Structure*, Mouton & Co., La Haya, 1962.

es, en el estado actual de las cosas, la ciencia misma de la estructura; el segundo, de un modo más decisivo, porque parece implicar una cierta revisión de la noción de historia, en la medida en que la idea de sincronía (a pesar de que en Saussure éste sea un concepto sobre todo operatorio) acredita una cierta inmovilización del tiempo, y en que la de diacronía tiende a representar el proceso histórico como una pura sucesión de formas; este último emparejamiento es tanto más distintivo cuanto parece que la principal resistencia al estructuralismo sea hoy de origen marxista y que se centre en torno a la noción de historia (y no de estructura); de todos modos es probablemente el recurso serio al léxico de la significación (y no a la palabra misma, que, paradójicamente, no es nada distintiva), en el que hay que ver en definitiva el signo hablado del estructuralismo: si vigilamos a quien emplee *significante y significado, sincronía y diacronía*, sabremos si la visión estructuralista está constituida.

Ello es válido para el metalenguaje intelectual, que usa explícitamente conceptos metodológicos. Pero como el estructuralismo no es ni una escuela ni un movimiento, no hay motivos para reducirlo *a priori*, ni siquiera de un modo problemático, al pensamiento científico, y es preferible tratar de buscar su descripción más amplia (si no la definición) en un nivel distinto al del lenguaje reflexivo. En efecto puede presumirse que existen escritores, pintores, músicos, para quienes un determinado *ejercicio* de la estructura (y ya no solamente su pensamiento) representa una experiencia distintiva, y que hay que situar a analistas y a creadores bajo el signo común de lo que podría llamarse el *hombre estructural,* definido, no por sus ideas o sus lenguajes, sino por su imaginación, o mejor aún su *imaginario,* es decir el modo con que vive mentalmente la estructura.

Puede decirse pues que en relación con *todos* sus usuarios, el estructuralismo es esencialmente una *actividad*, es decir la sucesión regulada de un cierto número de operaciones mentales: podría hablarse de actividad estructuralista como se ha hablado de actividad surrealista (por otra parte quizá el surrealismo haya producido la primera experiencia de la literatura estructural, algún día habrá que volver a tratar este punto). Pero antes de ver cuáles son estas operaciones, hay que decir algo acerca de su fin.

El objetivo de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un «objeto», de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las «funciones») de este objeto. La estructura es pues en el fondo un *simulacro* del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural. El hombre estructural toma lo real, lo descompone y luego vuelve a recomponerlo; en apariencia es muy poca cosa (lo que mueve a decir a algunos que el trabajo estructuralista es «insignificante, carente de interés, inútil, etc.»). Sin embargo, desde otro punto de vista, esta poca cosa es decisiva; pues entre los dos objetos o los dos tiempos de la actividad estructuralista, se produce algo *nuevo*, y esto nuevo es nada menos que lo inteligible general: el simulacro es el intelecto añadido al objeto, y esta adición tiene un valor antropológico, porque es el hombre mismo, su historia, su situación, su libertad y la resistencia misma que la naturaleza opone a su espíritu.

Vemos pues por qué hay que hablar de actividad estructuralista: la creación o la reflexión no son aquí «impresión» original del mundo, sino fabricación verdade-

ra de un mundo que se asemeja al primero, no para copiarlo, sino para hacerlo inteligible. Éste es el motivo de que pueda decirse que el estructuralismo es esencialmente una actividad de imitación, y en este aspecto, propiamente hablando, no hay ninguna diferencia *técnica* entre el estructuralismo científico de una parte, y la literatura en concreto, el arte en general, de otra: ambos proceden de una *mímesis* fundada no en la analogía de las sustancias (como en el arte llamado realista) sino en la de las funciones (que Lévi-Strauss llama *homología*). Cuando Troubetskoy reconstruye el objeto fonético bajo la forma de un sistema de variaciones, cuando Georges Dumézil elabora una mitología funcional, cuando Propp construye un cuento popular creado por estructuración de todos los cuentos eslavos que previamente ha descompuesto, cuando Claude Lévi-Strauss reencuentra el funcionamiento homológico de lo imaginario totémico, G. G. Granger las reglas formales del pensamiento económico o J.-C. Gardin los rasgos pertinentes de los bronces prehistóricos, cuando J.-P. Richard descompone el poema mallarmeano en sus vibraciones distintivas, no hacen nada distinto de lo que hacen Mondrian, Boulez o Butor cuando ensamblan un determinado objeto, que se llamará precisamente *composición*, a través de la manifestación regulada de determinadas unidades y de determinadas asociaciones de estas unidades. Poco importa que el primer objeto sometido a la actividad de simulacro venga dado por el mundo de un modo ya reunido (en el caso del análisis estructural que se ejerce sobre una lengua, una sociedad o una obra constituidas) o aún disperso (en el caso de la «composición» estructural), que este objeto primero proceda de la realidad social o de la realidad imaginaria: la naturaleza del objeto copiado no es lo que define un arte (prejuicio sin embargo tenaz de todos los realistas), sino lo

que el hombre le añade al reconstruirlo: la técnica es el ser mismo de toda creación. O sea, que el estructuralismo existe de un modo distintivo, en relación con otros modos de análisis o de creación, en la medida en que los fines de la actividad estructuralista están indisolublemente ligados a una técnica determinada: se recompone el objeto *para* hacer aparecer funciones, y, por decirlo así, es el camino el que hace la obra; éste es el motivo de que haya que hablar de actividad, más que de obra estructuralista.

La actividad estructuralista comporta dos operaciones típicas: recorte y ensamblaje. Recortar el primer objeto, el que se da a la actividad de simulacro, equivale a encontrar en él fragmentos móviles cuya situación diferencial engendra un determinado sentido; el fragmento en sí carece de sentido, pero es tal que la menor variación aportada a su configuración produce un cambio del conjunto; un *cuadrado* de Mondrian, una *serie* de Pousseur, un *versículo* del *Mobile* de Butor, el «mitema» en Lévi-Strauss, el fonema en los fonólogos, el «tema» en determinado crítico literario, todas estas unidades (sea cual sea su estructura íntima y su extensión, muy diferentes según los casos) sólo tienen existencia significativa por sus fronteras: las que les separan de las otras unidades actuales del discurso (pero éste es un problema de ensamblaje), y también las que les distinguen de otras unidades virtuales, con las que forman una determinada clase (que los lingüistas llaman *paradigma*); esta noción de paradigma parece ser esencial para comprender lo que es la visión estructuralista: el paradigma es una reserva, tan limitada como sea posible, de objetos (de unidades), fuera de la cual se llama, por un acto de cita, al objeto o unidad que se quiere dotar de un sentido actual; lo que caracteriza al objeto paradigmático es que, respecto a los demás objetos de su

clase, está en una cierta relación de afinidad y de desemejanza: dos unidades del mismo paradigma deben parecerse un poco *para que* la diferencia que las separa tenga la evidencia de un resplandor: es preciso que *s* y *z* tengan a un tiempo un rasgo común (la dentalidad) y un rasgo distintivo (la presencia o la ausencia de sonoridad) para que en francés no atribuyamos el mismo sentido a *poisson* (pescado) y a *poison* (veneno); es preciso que los cuadrados de Mondrian sean a un tiempo afines por su forma de cuadrados y desemejantes por la proporción y el color; es preciso que los automóviles norteamericanos (en *Mobile* de Butor) sean incesantemente inspeccionados del mismo modo, pero también que difieran cada vez por la marca y el color; es preciso que los episodios del mito de Edipo (en el análisis de Lévi-Strauss) sean a un tiempo idénticos y variados, para que todos estos discursos y estas obras sean inteligibles. La operación del recorte produce así un primer estado disperso del simulacro, pero las unidades de la estructura en modo alguno son anárquicas: antes de ser distribuidas y encerradas en la continuidad de la composición, cada una forma con su propia reserva virtual un organismo inteligente, sometido a un principio motor soberano: el de la menor diferencia.

Una vez propuestas las unidades, el hombre estructural debe descubrirles o fijarles reglas de asociación: ésta es la actividad del ensamblaje, que sucede a la actividad de llamada. Como es sabido, la sintaxis de las artes y de los discursos es extremadamente variada; pero lo que encontramos en toda obra de proyecto estructural es la sumisión a obligaciones regulares, cuyo formalismo, impropiamente incriminado, importa mucho menos que la estabilidad; pues lo que se produce en este estadio segundo de la actividad de simulacro es una especie de combate contra el azar; ésta es la causa de que

las obligaciones de recurrencia de las unidades tengan un valor casi demiúrgico: por el retorno regular de las unidades y de las asociaciones de unidades, la obra parece construida, es decir, dotada de sentido; los lingüistas llaman a estas reglas de combinación *formas*, y sería muy interesante mantener este empleo riguroso de una palabra demasiado empleada: la forma, se ha dicho, es lo que permite a la contigüidad de las unidades no aparecer como un puro efecto del azar: la obra de arte es lo que el hombre arranca al azar. Ello quizá permita comprender, de una parte, por qué las obras llamadas no figurativas son, a pesar de todo, obras en el mayor grado, ya que el pensamiento humano no se inscribe en la analogía de las copias y de los modelos, sino en la regularidad de los conjuntos, y de otra parte, por qué estas mismas obras se muestran precisamente como fortuitas y por ello mismo *inútiles* a los que no advierten en ellas ninguna *forma*: ante un cuadro abstracto, Kruschef indiscutiblemente se equivoca al no ver más que el rastro de una cola de asno paseada por la tela; al menos sabe a su manera que el arte es una cierta conquista del azar (olvida sencillamente que toda regla se aprende, tanto si se quiere aplicarla como descifrarla).

El simulacro así edificado no devuelve el mundo tal como lo ha tomado, y la importancia del estructuralismo reside ahí. En primer lugar, manifiesta una categoría nueva del objeto, que no es ni lo real ni lo racional, sino lo *funcional*, vinculándose así a todo un complejo científico que se está desarrollando en torno a investigaciones sobre la información. En segundo lugar y sobre todo, saca a plena luz el proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas. ¿Es esto algo nuevo? En cierta medida, sí; evidentemente en ninguna época el mundo ha cesado de buscar el sentido de lo que se le da y de lo que produce; lo que es nuevo es

un pensamiento (o una «poética») que busca, más que asignar sentidos plenos a los objetos que descubre, saber cómo el sentido es posible, a qué precio y según qué vías. Incluso podría decirse que el objeto del estructuralismo no es el hombre rico de ciertos sentidos, sino el hombre fabricador de sentidos, como si en modo alguno fuese el contenido de los sentidos lo que agotase los fines semánticos de la humanidad, sino únicamente el acto por el que se producen estos sentidos, variantes históricas, contingentes. *Homo significans*: éste sería el nuevo hombre de la investigación estructural.

Según decía Hegel,[2] el antiguo griego se asombraba de lo *natural* de la naturaleza; le prestaba incesantemente oído, interrogaba el sentido de las fuentes, de las montañas, de los bosques, de las tempestades; sin saber lo que todos estos objetos le decían de un modo concreto, advertía en el orden vegetal o cósmico un inmenso *temblor* del sentido, al que dio el nombre de un dios: Pan. Desde entonces a hoy, la naturaleza ha cambiado, se ha convertido en social: todo lo que se ha dado al hombre es *ya* humano, hasta el bosque y el río que cruzamos cuando viajamos. Pero ante esta naturaleza social que es sencillamente la cultura, el hombre estructural no es distinto del antiguo griego: también él presta oído a lo natural de la cultura, y percibe sin cesar en ella, más que sentidos estables, terminados, «verdaderos», el temblor de una máquina inmensa que es la humanidad procediendo incansablemente a una creación del sentido, sin la cual ya no sería humana. Y es debido a que esta fabricación del sentido es a sus ojos más esencial que los sentidos mismos, debido a que la función es extensiva a

2. *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Vrin, 1946, p. 212.

las obras, que el estructuralismo se hace a sí mismo actividad y remite a una misma identidad el ejercicio de la obra y la obra misma: una composición serial o un análisis de Lévi-Strauss sólo son objetos en tanto que han sido *hechos*: su estado presente *es* su acto pasado: son *habiendo-sido-hechos*; el artista, el analista, rehace el camino del sentido, no tiene que designarlo: su función, para volver al ejemplo de Hegel, es una *manteia*; como el adivino antiguo, *dice* el lugar del sentido, pero no lo nombra. Y debido a que la literatura, en concreto, es un arte de la adivinación, es a la vez inteligible e interrogante, hablante y silenciosa, comprometida en el mundo por el camino del sentido que rehace con él, pero liberada de los sentidos contingentes que el mundo elabora: respuesta a quien la consume, y sin embargo siempre pregunta a la naturaleza, respuesta que interroga y pregunta que responde.

¿Cómo, pues, el hombre estructural puede aceptar la acusación de irrealismo que a veces se le dirige? ¿Acaso las formas no están en el mundo, no son responsables? Lo que ha habido de revolucionario en Brecht, ¿es verdaderamente el marxismo? ¿No ha sido más bien la decisión de vincular al marxismo, en el teatro, el lugar de un reflector o el desgaste de una prenda de ropa? El estructuralismo no retira la historia del mundo: trata de ligar a la historia, no sólo contenidos (lo cual se ha hecho mil veces), sino también formas, no sólo lo material, sino también lo inteligible, no sólo lo ideológico, sino también lo estético. Y precisamente porque todo pensamiento sobre lo inteligible histórico es también participación en este inteligible, sin duda al hombre estructural le importa poco el durar: sabe que el estructuralismo es también una determinada *forma* del mundo, que cambiará con el mundo; y del mismo modo que prueba su validez (pero no su verdad) en su capacidad

para hablar los antiguos lenguajes del mundo de una manera nueva, sabe que bastará que surja de la historia un nuevo lenguaje que le hable a su vez, para que su tarea haya terminado.

1963, *Lettres Nouvelles.*

LA BRUYÈRE

La Bruyère ocupa en la cultura francesa un lugar ambiguo:[1] la escuela le reconoce una gran importancia, convierte sus máximas, su arte, su papel histórico en temas de redacción; se exalta a un tiempo su conocimiento del Hombre y su premonición de una sociedad más justa (*Es la idea de humanidad*, decía Brunetière, *que empieza a apuntar*); se hace de él (paradoja inestimable) un clásico y un demócrata. Sin embargo, fuera de la escuela, la mitología de La Bruyère es pobre: no ha sido insertado en ninguno de esos grandes diálogos que los escritores franceses siempre han tenido entre sí, de un siglo a otro (Pascal y Montaigne, Voltaire y Racine, Valéry y La Fontaine); la misma crítica apenas se ha preocupado por renovar la imagen, tan escolar, que tenemos de él; su obra no se ha prestado a ninguno de los nuevos lenguajes de nuestro siglo, no ha interesado ni a los historiadores, ni a los filósofos, ni a los sociólogos, ni a los psicoanalistas; en una palabra, exceptuando la simpatía de un Proust, citando alguna máxima penetrante (*Estar con la gente a la que se quiere, eso basta; soñar, ha-*

1. Prefacio a: La Bruyère, *Les Caractères*, París, Le monde en 10-18 (1963).

blarles, no hablarles, pensar en ellos, pensar en cosas más indiferentes, pero al lado de ellos, todo es lo mismo. Du Coeur, n.º 23), la época moderna, sin embargo siempre tan dispuesta a apropiarse de los autores antiguos, parece tener grandes dificultades por rescatarlo: aunque tan conocido como los grandes nombres de nuestra literatura, La Bruyère está sin embargo como desheredado, casi diríamos inutilizado para usos prácticos; le falta incluso esa última dicha del escritor: ser incomprendido.

En una palabra, esta gloria está un poco adormecida, y hay que reconocer que el propio La Bruyère se presta poco a grandes despertares; es mesurado en todo (Thibaudet hablaba del *claroscuro* de La Bruyère), evita llegar al fondo de las opiniones que apunta, renuncia a esa *radicalidad* del punto de vista que asegura al escritor una vida póstuma violenta; muy próximo a La Rochefoucauld, por ejemplo, sin embargo su pesimismo no va mucho más allá de la cordura de un buen cristiano, y no se convierte nunca en obsesión; capaz de producir una forma corta, fulgurante, prefiere sin embargo el fragmento un poco largo, el retrato que se repite: es un moralista atemperado, no quema (excepto quizá en los capítulos sobre las mujeres y sobre el dinero, de una agresividad sin concesiones); y por otra parte, pintor declarado de una sociedad, y en esta sociedad, de la pasión más social que existe, la mundanidad, a pesar de ello no se hace cronista como Retz o Saint-Simon; diríase que quiere eludir la elección de un género definido; moralista, remite sin cesar a una sociedad real, captada en sus personajes y en sus hechos (el número de las claves de su libro lo demuestra); y siendo sociólogo, sólo vio esta sociedad en su sustancia moral; no es posible llegar a obtener libremente de él la imagen de una herida eterna del hombre; tampoco se puede ver en su obra, más allá del bien y del mal, el espectáculo vivo de

una pura socialidad; quizá sea por ello que a la época moderna, que siempre busca en la literatura pretérita alimentos puros, le resulta difícil reconocer a La Bruyère: se le escurre de las manos por la más sutil de las resistencias: no puede nombrarle.

Esta desazón es sin duda la de toda lectura moderna de La Bruyère. También puede expresarse de otro modo: el mundo de La Bruyère es a la vez *nuestro* y *otro*; *nuestro*, porque la sociedad que nos describe está conforme hasta tal punto con la imagen mítica del siglo XVII que la escuela ha instalado en nosotros, que circulamos con toda comodidad por entre esas viejas figuras de nuestra infancia, Ménalque, el aficionado a las ciruelas, los campesinos-animales feroces, el «*todo se ha dicho, y llegamos demasiado tarde*», la ciudad, la corte, los advenedizos, etc.; *otro*, porque el sentimiento inmediato de nuestra modernidad nos dice que esos usos, esos caracteres, esas pasiones incluso, no son nosotros; la paradoja es bastante cruel; La Bruyère es nuestro por su anacronismo, nos es ajeno por su proyecto mismo de eternidad; la mesura del autor (que antaño se llamaba mediocridad), el peso de la cultura escolar, la presión de las lecturas circunvecinas, todo esto hace que La Bruyère nos transmita una imagen del hombre clásico que no es, ni lo suficientemente distante como para que podamos gozar en ella el placer del exotismo, ni lo suficientemente próxima para que podamos identificarnos con ella: es una imagen familiar y que no nos concierne.

Evidentemente leer a La Bruyère hoy en día no tendría ninguna realidad (por el hecho de haber abandonado la escuela) si no llegáramos a romper ese equilibrio equívoco de la distancia y de la identidad, si no lográramos dejarnos arrastrar decididamente hacia una o hacia otra; desde luego, puede leerse a La Bruyère con un espíritu de confirmación, buscando en él, persi-

guiendo, como en todo moralista, la máxima que resumirá, bajo una forma perfecta, *esta* herida que acabamos de recibir de los hombres; también es posible leerlo acentuando todo lo que separa su mundo del nuestro, y todo lo que esta distancia nos enseña acerca de nosotros mismos; esto es lo que haremos aquí: discutamos de él lo que difícilmente nos concierne: tal vez así descubramos el sentido moderno de su obra.

Y, en primer lugar, ¿qué es el mundo para alguien que habla? Un campo, en principio informe, de objetos, de seres, de fenómenos, que hay que organizar, es decir, recortar y distribuir. La Bruyère no deja de cumplir con esta obligación; recorta la sociedad en la que vive en grandes regiones, entre las cuales va a repartir sus «caracteres» (que son, *grosso modo*, los capítulos de su libro). Estas regiones o estas clases no son de objeto homogéneo, sino que corresponden, por así decirlo, a ciencias diferentes (y ello es natural, puesto que toda ciencia es también recorte del mundo); hay en primer lugar dos clases sociológicas que forman como la base del mundo clásico: la Corte (los grandes) y la Ciudad (los burgueses); luego, una clase antropológica: las mujeres (ésta es una raza especial, mientras que el hombre es general: se dice: *del hombre*, pero *de las mujeres*); una clase política (la monarquía), clases psicológicas (corazón, entendimiento, mérito), y clases etnológicas en las que los comportamientos sociales se observan a una cierta distancia (moda, costumbres); el todo queda encuadrado (azar o sentido secreto) entre dos «operadores» singulares: la literatura, que abre el libro (más adelante ya veremos el alcance de esta inauguración), y la religión, que lo cierra.

Esta variedad de objetos manipulados por La

Bruyère, la disparidad de las clases que ha constituido en capítulos, suscitan dos observaciones; la primera es la siguiente: *Los Caracteres* son en cierto sentido un libro de saber total: por una parte, La Bruyère aborda el hombre social desde todos los ángulos, constituye una especie de summa indirecta (ya que la literatura siempre tiene por función *rodear* la ciencia) de los conocimientos misceláneos que podía tenerse del *socius* a fines del siglo XVII (nótese que este hombre de hecho es mucho más social que psicológico); y por otra parte, de un modo mucho más turbador, el libro corresponde a una especie de experiencia iniciadora, impulsa a tocar este último fondo de la existencia en el que saber y conducta, ciencia y conciencia, se unen bajo el nombre ambiguo de *sagesse*; La Bruyère, ha esbozado, en suma, una especie de *cosmogonía* de la sociedad clásica, describiendo este mundo por sus *lados*, sus límites y sus interferencias. Y esto nos lleva a una segunda observación: las regiones con las que La Bruyère compone su mundo son bastante análogas a clases lógicas: todo «individuo» (en lógica se diría todo *x*); es decir, todo «carácter», se define en primer lugar por una relación de pertenencia a tal o cual clase, el aficionado a los tulipanes, en la clase *Moda*, la coqueta en la clase *Mujeres*, Ménalque el distraído, en la clase *Hombres*, etc.; pero esto no basta, ya que hay que distinguir los caracteres entre sí, en el interior de una misma clase; se practicará pues de una clase a otra operaciones de intersección; si se cruza la clase del mérito con la del celibato, se obtendrá una reflexión sobre la función asfixiante del matrimonio (*Du mérite*, núm. 25); júntese en *Tryphon* la virtud pasada y la fortuna presente: el simple encuentro de esas dos clases nos dará la imagen de una determinada hipocresía (*Des biens de fortune*, núm. 50). Así, la diversidad de las regiones que son, en lo esencial, tan pronto so-

ciales como psicológicas, no demuestra en modo alguno que éste sea un desorden rico; ante el mundo La Bruyère no enumera elementos absolutamente variados, como los escritores-agrimensores del siglo siguiente; combina elementos raros; el hombre que él construye siempre está formado por varios principios: la edad, el origen, la fortuna, la vanidad, la pasión; sólo varía la fórmula de composición, el juego de las clases interferentes: un «carácter» siempre es, al menos, el encuentro de dos constantes.

Ahora bien, éste es un tratamiento del hombre que se nos ha convertido en algo, si no ajeno, al menos imposible. De Leibniz, aproximadamente contemporáneo de La Bruyère, se ha dicho que fue el último hombre que pudo conocer todas las cosas; La Bruyère quizá fue también el último moralista que pudo hablar de *todo* el hombre, incluir todas las *regiones* del mundo humano en un libro; para ello, al cabo de menos de un siglo, se necesitarán los treinta y tres volúmenes de la Enciclopedia; hoy en día ya no hay ningún escritor en el mundo que pueda tratar por regiones del hombre en sociedad: ni siquiera todas las ciencias humanas reunidas lo consiguen. Valiéndonos de una imagen tomada de la teoría de la información, podría decirse que del siglo clásico al nuestro, el *nivel de percepción* ha cambiado: vemos al hombre a otra escala, y el sentido mismo de lo que vemos queda profundamente afectado por este hecho, como ocurre con una sustancia usual sometida al microscopio; los capítulos de los *Caracteres* son otros tantos parones bruscos impuestos naturalmente a la visión del hombre; hoy en día no es posible parar al hombre en ningún sitio; todo reparto que le impongamos le remite a una ciencia particular, su totalidad nos escapa; si hablo, *mutatis mutandis*, de la ciudad y de la corte, soy un escritor social; si hablo de la monarquía soy un teó-

rico político; de la literatura, un crítico; de las costumbres, un ensayista; del corazón, un psicoanalista, etc.; pero aún hay mucho más: al menos la mitad de las clases de objetos a las que se refiere La Bruyère hoy ya sólo tienen existencia vetusta; hoy ya nadie haría un capítulo sobre las mujeres, sobre el mérito o sobre la conversación; por más que la gente siga casándose, «medrando» o hablando, estos comportamientos han pasado a otro nivel de percepción; un *dispatching* nuevo los remite a regiones humanas desconocidas de La Bruyère: la dinámica social, la interpsicología, la sexualidad, sin que estos dominios puedan llegar a reunirse alguna vez bajo una sola pluma: estrecho, claro, «centrado», acabado, obsesionante, el hombre de La Bruyère siempre está *ahí*; el nuestro está siempre en otra parte; si se nos ocurre pensar en el *carácter* de alguien, acusamos o bien su universalidad no significativa (el deseo de promoción social, por ejemplo); o bien su complejidad inasible (¿de quién nos atreveríamos a decir exclusivamente que es un *fatuo*?). En resumen, lo que ha cambiado, del mundo de La Bruyère al nuestro, es lo *notable*: ya no *notamos* el mundo como La Bruyère; nuestra palabra es distinta, no porque el vocabulario haya evolucionado, sino porque hablar es fragmentar lo real de una manera que siempre compromete, y nuestro recorte remite a un real tan vasto que la *reflexión* no puede bastar para asumirlo, y nuevas ciencias, a las que llama humanas (y cuyo estatuto, por otra parte, no está muy bien determinado) deben ocuparse de ello: La Bruyère observa que un suegro quiere a su nuera, y que una suegra quiere a su yerno (*De la Societé*, núm. 45); ésta es una observación que hoy nos afectaría más si procediese de un psicoanalista, del mismo modo que hoy es el Edipo de Freud el que nos da que pensar, no el de Sófocles. ¿Cuestión de lenguaje? Pero el único *poder* de la historia sobre el «cora-

zón humano» consiste en variar el lenguaje que lo habla. *Todo está dicho desde hace más de siete mil años, desde que hay hombres y que piensan*: sí, sin duda; pero nunca es demasiado tarde para inventar nuevos lenguajes.

Vemos pues cómo el «mundo» de La Bruyère se agota con unas pocas grandes clases de individuos: la corte, la ciudad, la Iglesia, las mujeres, etc.; estas clases pueden a su vez subdividirse en «sociedades» más pequeñas. Releamos el fragmento 4, del cap. *De la Ville: «La ciudad está dividida en diversas sociedades, que son como otras tantas pequeñas repúblicas, que tienen sus leyes, sus costumbres, su jerga y sus frases que les hacen reír...»* En términos modernos diríamos que el mundo está hecho de una yuxtaposición de *isolats*, impermeables unos para otros. Dicho de otro modo, el grupo humano, para La Bruyère, dista mucho de estar constituido de un modo sustancial; más allá de la manera, en resumidas cuentas contingente, en que estas pequeñas sociedades están llenas aquí de burgueses y allá de nobles, La Bruyère busca un rasgo que las define a todas; este rasgo existe; es una forma; y esta forma es la *cerrazón*; La Bruyère se ocupa de los mundos, del mundo, en tanto están cerrados. Rozamos aquí poéticamente lo que podríamos llamar una imaginación del reparto que consiste en agotar por el espíritu todas las situaciones que la simple cerrazón de un espacio engendra gradualmente en el campo general en el que se produce: elección (es decir arbitrariedad) del reparto, sustancias diferentes del *dentro* y del *fuera*, reglas de admisión, de salida, de intercambio, basta con que en el mundo una línea se cierre para que nazca una profusión de nuevos sentidos, y esto fue lo que vio claramente La Bruyère. La imaginación de la ce-

rrazón, tanto si es vivida como analizada, aplicada a la materia social, produce efectivamente un objeto a la vez real (pues podría afectar a la sociología) y poético (pues los escritores lo han tratado con predilección): *la mundanidad*, o, para decirlo con una palabra más moderna, pero que tal vez ya lo irrealice demasiado, el *esnobismo*. Antes de que la literatura se plantease el problema del realismo político, la mundanidad era para el escritor un medio inapreciable de observar la realidad social sin dejar de ser escritor; en efecto, la mundanidad es una forma ambigua de lo real: comprometida y no comprometida; remitiendo a la disparidad de las condiciones, pero sin dejar de ser, a pesar de todo, una forma pura, ya que la *cerrazón* permite llegar a lo psicológico y a las costumbres sin pasar por la política; quizá sea éste el motivo de que en Francia hayamos tenido una gran literatura de la mundanidad, desde Molière a Proust: y en esta tradición de un imaginario enteramente orientado hacia los fenómenos de *cerrazón* social, es donde evidentemente se inserta La Bruyère.

Puede existir un gran número de pequeñas sociedades mundanas, puesto que basta con que se cierren, para existir; pero es obvio que la cerrazón, que es la forma original de toda mundanidad, y que por consiguiente puede ser descrita a nivel de grupos ínfimos (la camarilla del fragmento 4 *de la Ville*, o el salón Verdurin), adquiere un sentido histórico preciso cuando se aplica al mundo en su conjunto, ya que lo que entonces queda dentro del cerramiento y fuera de él corresponde fatalmente al reparto económico de la sociedad; éste es el caso de la mundanidad general descrita por La Bruyère, que tiene forzosamente raíces sociales: lo que está *dentro* son las clases privilegiadas, nobleza y burguesía; y lo que está fuera son los hombres sin nacimiento y sin dinero, es el pueblo (obreros y campesinos). Sin embar-

go, La Bruyère no define clases sociales; sino que puebla diversamente un *inland* y un *outland:* todo lo que ocupa un lugar en el interior del cercado, es llamado a ser por este mismo hecho; todo lo que permanece en el exterior es rechazado a la nada; diríase que, paradójicamente, las subestructuras sociales no son más que el reflejo de las formas de la admisión y del rechazo. La primacía de la forma hace así *indirectas* las notaciones que hoy llamaríamos políticas. Se ha hablado de los sentimientos democráticos de La Bruyère, apoyándose sobre todo en el fragmento 128 de *L'Homme*, que es una terrible descripción de la vida de los campesinos *(Se ven ciertos animales feroces... dispersos por el campo...)* Sin embargo el pueblo en esta literatura sólo tiene un valor puramente funcional: sigue siendo el *objeto* de una caridad, cuyo sujeto, que es el hombre caritativo, es el único llamado a existir; para ejercer la compasión se necesita un objeto que la suscite: el pueblo tiene esta complacencia. En términos formales (y ya se ha dicho hasta qué punto la forma cerrada predeterminaba este mundo), las clases pobres, que no están iluminadas por ninguna mirada política, son ese puro exterior sin el cual la burguesía y la aristocracia no podrían sentir su ser propio (véase el fragmento 31 de los *Biens de Fortune*, donde el pueblo *ve* a las grandes vivir una existencia enfática, como en un teatro); los pobres son *aquello a partir de lo cual* se existe: son el límite constitutivo del cerramiento. Y naturalmente, en tanto que puras funciones, los hombres del exterior no tienen ninguna esencia. No es posible atribuirles ninguno de esos *caracteres* que otorgan una existencia plena a los habitantes del interior: un hombre del pueblo no es ni necio, ni distraído, ni vanidoso, ni avaro, ni glotón (¿cómo iba a ser glotón y avaro?); no es más que una pura tautología: *un jardinero es un jardinero, un albañil es un albañil,* esto es

todo lo que se puede decir de ellos; la única cualidad doble, la única llamada de ser, que, desde el interior, y más allá de su utilidad (limpiar el jardín, construir una pared), a veces puede reconocérsele, es ser un hombre: no un ser humano, sino un macho que las mujeres del mundo descubren cuando viven demasiado retiradas (*Des femmes*, núm. 34): el verdugo (el que aplica el tormento) no es en modo alguno cruel (ello implicaría un «carácter»); es sencillamente *«un joven que tiene los hombros anchos, achaparrado, por otra parte, de color, un hombre negro»* (*Des femmes*, núm. 33).

El «carácter» es una metáfora: es el desarrollo de un adjetivo. Privado de definición (es un puro límite), el pueblo no puede recibir ni adjetivo, ni carácter: desaparece pues del discurso. Por el peso mismo del postulado formal que consagra el encerrado al ser, los *Caracteres* se concentran en la plenitud interior del cerramiento: allí es donde se multiplican los caracteres, los adjetivos, las situaciones, las anécdotas. Pero esta profusión, es, por decirlo así, rara, puramente cualitativa; no es una profusión del número; el *inland* de la mundanidad, aunque lleno de ser hasta reventar, es un territorio estrecho y escasamente poblado; en él se produce un fenómeno del que nuestras sociedades de masa pierden cada vez más la noción: *todo el mundo se conoce*, todo el mundo tiene un nombre. Esta familiaridad interior, fundada en una circunstancia abiertamente sociológica (nobles y burgueses eran una pequeña minoría), recuerda mucho lo que ocurre en sociedades de escasa demografía: tribus, pueblos o incluso la sociedad norteamericana anterior a la gran emigración. Paradójicamente, los lectores de La Bruyère podían concebir mejor lo universal que lo anónimo: toda descripción de un *carácter* coincide entonces con el sentimiento de una identidad, incluso si esta identidad es incierta; las innumerables claves que si-

guieron a la aparición de los *Caracteres* distan mucho de constituir un fenómeno mezquino que significaría, por ejemplo, la incomprensión de los contemporáneos con respecto al alcance general del libro: quizá sea indiferente que el glotón *Cliton* haya sido realmente el conde de Broussin o Louis de La Trémouille; no lo es que los «caracteres» hayan sido en casi su totalidad entresacados en una sociedad personalizada: el nombramiento es aquí función estricta del cerramiento: el tipo mundano (y en eso difiere probablemente de los personajes de la comedia) no nace por abstracción, por quintaesencia de individuos invulnerables: es una unidad inmediata, definida por su lugar en medio de las unidades vecinas cuya contigüidad en cierto modo diferencial forma el *inland* de la mundanidad: La Bruyère no purifica sus caracteres, los recita como los casos sucesivos de una misma declinación mundana.

Cerramiento e individualización son dimensiones de la socialidad que ya no conocemos. Nuestro mundo es *abierto*, se circula por él; y sobre todo, si aún hay cerramiento, en modo alguno se trata de alguna minoría rara que se encierra para encontrar así enfáticamente su ser, sino que es por el contrario la mayoría innumerable; la mundanidad hoy, si así puede decirse, es la normalidad; como consecuencia de lo cual, la psicología del reparto ha cambiado por completo; ya no somos sensibles a ninguno de los caracteres procedentes del principio de vanidad, decisivo cuando la minoría es la que tiene el haber y el ser, sino más bien a todas las variaciones de lo anormal; para nosotros sólo hay caracteres *marginales*: hoy ya no es La Bruyère quien da un nombre a los hombres, sino el psicopatólogo o el psicosociólogo, todos aquellos que se dedican a definir no esencias, sino, por el contrario, desvíos. Dicho de otro modo, nuestro cerramiento es extensivo, contiene el mayor nú-

mero. Como consecuencia de ello se produce una inversión completa del *interés* que podemos poner en los caracteres; antaño, el carácter remitía a una clave, la *persona* (general) a una personalidad (particular); hoy ocurre lo contrario; evidentemente nuestro mundo crea, como espectáculo suyo, una sociedad cerrada y personalizada: la de las vedettes, estrellas y celebridades que han podido agruparse bajo el nombre de olímpicos de nuestro tiempo; pero esta sociedad no nos ofrece caracteres, sino solamente funciones o personajes (la enamorada, la madre, la reina que sacrifica su vida a su deber, la princesa traviesa, el esposo modelo, etc.); y estas «personalidades» son, al contrario del circuito clásico, tratadas como personas, a fin de que el mayor número posible de seres humanos puedan reconocerse en ellas; la sociedad olímpica que creamos para nuestro propio consumo no es en resumidas cuentas más que un mundo encajado en el mundo entero para representarlo, no es cerramiento, sino espejo: ya no buscamos lo típico sino lo idéntico; La Bruyère *condensaba* un carácter al modo de una metáfora; nosotros *desarrollamos* una vedette como un relato; *Iphis*, *Onuphre* o *Hermippe* se prestaban a un arte del retrato; *Margaret* o *Soraya* renuevan el de la gesta épica.

Esta distancia en cierto modo estructural del mundo de La Bruyère en relación con nuestro mundo dista mucho de impulsarnos a desinteresarnos de él, y sólo nos dispensa de hacer esfuerzos para identificarnos con él; tenemos que acostumbrarnos poco a poco a la idea de que la verdad de La Bruyère se halla, en el sentido pleno de la expresión, *en otra parte*. Nada nos preparará mejor para ello que una mirada a lo que hoy se llamaría su posición política. Ya es sabido que su siglo no fue

subversivo. Nacidos de la monarquía, nutridos por ella, completamente inmersos en ella, los escritores de aquel entonces se mostraban tan unidos para aprobar el poder como los de hoy para discutirlo. Sincero o no (la cuestión misma apenas tenía sentido), La Bruyère se declara ante Luis XIV sumiso como ante un dios; la sumisión no deja de ser sentida como tal; sencillamente es fatal: un hombre nacido cristiano y francés (es decir sometido al rey) no puede por naturaleza abordar los grandes temas, que son los temas vedados: sólo le queda escribir bien (*Des ouvrages de l'esprit*, núm. 65); el escritor se precipitará pues a santificar lo que es, *porque es* (*Du Souverain*, núm. 1), es la inmovilidad de las cosas lo que demuestra su verdad; los siameses acogen a nuestros sacerdotes pero se abstienen de enviarnos a los suyos: ello se debe a que sus dioses son falsos y el nuestro verdadero (*Des esprits forts*, núm. 29). La sumisión de La Bruyère a las formas más enfáticas (y por lo tanto más vulgares) del culto real, evidentemente no tienen nada de extraño en sí: absolutamente todos los escritores de su época tenían este estilo; sin embargo en ella hay algo de particular, el hecho de que detiene bruscamente lo que hoy se llamaría una actitud continuamente desmistificadora: el moralismo, que es, por definición, sustitución de los *resortes* por las apariencias y de los móviles por las virtudes, opera de ordinario como un vértigo: la búsqueda de la verdad, aplicada al «corazón humano», parece no poder detenerse en ninguna parte; sin embargo, en La Bruyère, ese movimiento implacable, que se prolonga por medio de minúsculas observaciones a lo largo de todo un libro (que fue el libro de su vida) se detiene para terminar en la más vulgar de las afirmaciones: que las cosas del mundo permanecen finalmente en el estado, inmóviles bajo la mirada del rey dios; y que el propio autor se une a esa inmovilidad y «se refugia en la mediocridad»

(en el sentido de *justo término medio*; véase *Des biens de fortune*, núm. 47): creemos oír una nueva profesión del *dharma*, la ley hindú que prescribe la inmovilidad de las cosas y de las castas. Así aparece entre el libro y el autor una especie de distorsión a la vez sorprendente y ejemplar, sorprendente porque, a pesar de los esfuerzos que el autor hace por acomodarse a todo, el libro sigue arrasándolo todo a su paso; ejemplar porque, al fundar un orden de signos en la distancia del testigo y del testimonio, la obra parece remitir a una realización particular del hombre en el mundo, que se llama precisamente *literatura*. En definitiva pues, cuando creemos haber llegado en La Bruyère a la extremidad más lejana de nosotros mismos, un personaje surge bruscamente en él, un personaje que nos concierne del modo más inmediato y que es sencillamente el *escritor*.

Claro está que no se trata del «escribir bien». Hoy en día creemos que la literatura es una técnica a la vez más profunda que la del estilo y menos directa que la del pensamiento; creemos que es a un tiempo palabra y pensamiento, pensamiento que se busca al nivel de las palabras, palabra que se mira pensativamente a sí misma. ¿Es esto La Bruyère?

Podríamos decir que la primera condición de la literatura es, paradójicamente, la de conseguir un lenguaje *indirecto*: nombrar en detalle las cosas a fin de no nombrar su sentido último y tener sin embargo incesantemente este sentido amenazador, designar el mundo como un repertorio de signos de los que no se dice lo que significan. Ahora bien, por una segunda paradoja, el mejor medio de ser indirecto para un lenguaje, es referirse lo más constantemente posible a los objetos y no a sus conceptos: porque el sentido del objeto siem-

pre oscila, pero no el del concepto; de ahí la vocación concreta de lo literario. Ahora bien, *Los Caracteres* son una admirable colección de sustancias, de lugares, de usos, de actitudes; casi constantemente, el hombre es asimilado por un objeto o un incidente: indumentaria, lenguaje, modo de andar, lágrimas, colores, afeites, rostros, alimentos, paisajes, muebles, visitas, baños, cartas, etc. Ya es sabido que el libro de La Bruyère no tiene nada que ver con la sequedad algebraica de las máximas de La Rochefoucauld, por ejemplo, enteramente fundadas en el enunciado de puras esencias humanas; la técnica de La Bruyère es distinta: consiste en *poner en acto*, tiende siempre a enmascarar el concepto bajo la percepción; queriendo enunciar que el móvil de las acciones modestas no siempre es forzosamente la modestia, La Bruyère inventa en pocas palabras una historia de piso o de comida (*Aquel que se aloja en un palacio, con dos dependencias para las dos estaciones, y va a dormir al Louvre en un entresuelo*, etc. *Du Mérite...*, núm. 41); toda verdad comienza así como un enigma, el que separa la cosa de su significación; el arte de La Bruyère (y sabemos que el arte, es decir, la técnica, coincide con el ser mismo de la literatura) consiste en establecer la mayor distancia posible entre la evidencia de los objetos y de los hechos, por la cual el autor inaugura la mayoría de sus observaciones, y la idea que, en definitiva, parece retroactivamente elegirlos, arreglarlos, moverlos. La mayoría de los *caracteres* se construyen pues como una ecuación semántica: a lo concreto, la función del significante; a lo abstracto, la del significado; y del uno al otro un *suspenso*, porque nunca se sabe por anticipado el sentido final que el autor va a sacar de las cosas que maneja.

La estructura semántica del fragmento es tan fuerte en La Bruyère que puede vincularse sin dificultad a uno de los dos aspectos fundamentales que el lingüista R. Ja-

kobson ha distinguido certeramente en todo sistema de signos. Jakobson distingue en el lenguaje un aspecto selectivo (elegir un signo en una reserva virtual de signos similares) y un aspecto combinatorio (encadenar los signos así elegidos de acuerdo con un discurso); a cada uno de estos aspectos corresponde una figura típica de la antigua retórica, por la cual puede ser designado: al aspecto selectivo, la *metáfora*, que es sustitución de un significante por otro, teniendo ambos el mismo sentido, si no el mismo valor; al aspecto combinatorio, la *metonimia*, que es deslizamiento, a partir de un mismo sentido, de un signo a otro; estéticamente, el recurso predominante al procedimiento metafórico es la base de todas las artes de la variación; el recurso al procedimiento metonímico es la base de todas las del relato. De hecho, un retrato de La Bruyère tiene una estructura eminentemente metafórica; La Bruyère *elige* rasgos que tienen el mismo significado, y los acumula en una metáfora continua, cuyo significado único se da al final; véase por ejemplo el retrato del rico y el del pobre, al final del capítulo *Des biens de fortune* (núm. 83): en *Giton* se enumeran, con apretado ritmo, todos los signos que hacen de él un rico; en *Phédon* todos los del pobre; vemos así que todo lo que ocurre a Giton y a Phédon, aunque en apariencia es algo *contado*, propiamente hablando no pertenece al orden del relato; se trata tan sólo de una metáfora extendida, de la que el propio La Bruyère dio muy pertinentemente la teoría cuando dijo de su Ménalque que *«esto es menos un carácter particular que una recopilación de hechos de distracción»* (*De l'Homme*, núm. 7); entiéndase por eso que todas las distracciones enumeradas no son realmente las de un solo hombre, ni siquiera ficticiamente nombrado, como se produciría en un relato verdadero (orden metonímico); sino que se trata más bien de un *léxico* de la distracción en el que

se puede elegir «según su gusto» el rasgo más significativo (orden metafórico). Quizá así nos aproximemos al arte de La Bruyère: el «carácter» es un *falso relato*, es una metáfora que toma el aspecto del relato, sin llegar a serlo verdaderamente (por otra parte, recuérdese el desprecio de La Bruyère por el *contar*: *Des Jugements*, núm. 52): lo *indirecto* de la literatura se realiza así: ambiguo, intermediario entre la definición y la ilustración, el discurso roza incesantemente una y otra, sin querer llegar a ser ninguna de las dos: en el momento en que creemos captar el sentido claro de un retrato completamente metafórico (léxico de los rasgos de distracciones), este sentido se nos escapa bajo las apariencias de una historia vivida (un día de la vida de Ménalque).

Relato frustrado, metáfora enmascarada: esta situación del discurso de La Bruyère quizá explique la estructura formal (lo que antaño se llamaba la *composición*) de los *Caracteres*: es un libro de *fragmentos*, porque, precisamente el fragmento ocupa un lugar intermedio entre la máxima, que es una metáfora pura, puesto que *define* (véase La Rochefoucauld: *el amor propio es el mayor de los aduladores*) y la anécdota, que no es más que relato: el discurso se extiende un poco porque La Bruyère no es capaz de contentarse con una simple ecuación (sobre ello se explica al final de su prefacio); pero no tarda en detenerse, cuando asoma la amenaza de derivar en fábula. La verdad es que éste es un término muy peculiar, que tiene pocos equivalentes en nuestra literatura, muy imbuida de la excelencia de los géneros bien delimitados, la palabra en astillas (la máxima) o la palabra continuada (la novela); sin embargo, también se le puede encontrar una referencia prosaica y una referencia sublime. La referencia prosaica del *fragmento* sería lo que hoy se llama el *scraps-book*, recopilación miscelánea de reflexiones y de informaciones (por ejemplo, de recor-

tes de prensa) cuya sola notación induce a un determinado sentido: en efecto, los *Caracteres* son el *scraps-book* de la mundanidad: es una gaceta intemporal, rota, cuyos pedazos son como los significados discontinuos de lo real continuo. La referencia sublime sería lo que hoy llamamos la palabra poética; por una paradoja histórica, en la época de La Bruyère la poesía fue esencialmente un discurso continuo, de estructura metonímica, y no metafórica (para usar la distinción de Jakobson); ha habido que esperar la profunda subversión aportada al lenguaje por el surrealismo para obtener una palabra fragmentaria extrayendo su sentido poético de su misma fragmentación (véase por ejemplo *La parole en archipel*, de Char); si fuese poético, el libro de La Bruyère no sería en modo alguno un poema, sino a la manera de determinadas composiciones modernas, una *palabra en astillas*: que el objetivo se refiera en un caso a una racionalidad clásica (los caracteres) y en otro a una «irracionalidad» poética, no altera en nada una cierta comunidad en la experiencia del fragmento: la discontinuidad radical del lenguaje podía ser vivida por La Bruyère como lo es hoy en día por René Char.

Quizá donde los *Caracteres* puedan hoy afectarnos más sea al nivel del lenguaje (y no del estilo). En efecto, en ellos vemos cómo un hombre lleva a cabo una cierta experiencia de la literatura: el objeto puede parecernos anacrónico, como hemos visto, pero la palabra dista mucho de serlo. Esta experiencia se realiza, si así puede decirse, en tres planos.

En primer lugar, en el plano de la institución misma. Parece como si La Bruyère hubiese reflexionado muy conscientemente acerca del ser de esa palabra singular que hoy llamamos literatura, y que él, con una ex-

presión más sustancial que conceptual, llamaba *las obras del espíritu*: además de su prefacio, que es una definición de su empresa *al nivel del discurso*, consagra al libro todo un capítulo de su obra, y este capítulo es el primero, como si toda reflexión sobre el hombre tuviese en primer lugar que fundar en principio la palabra que la contiene. Evidentemente, en aquellos momentos no se podía imaginar que escribir fuese un verbo intransitivo, desprovisto de justificación moral: La Bruyère escribe pues para instruir. Sin embargo, esta finalidad queda absorbida por un conjunto de definiciones mucho más modernas: escribir es un oficio, lo cual es un modo a un tiempo de desmoralizarlo y de darle la seriedad de una técnica (*Des ouvrages de l'esprit*, núm. 3), el hombre de letras (noción entonces nueva) está abierto al mundo, y sin embargo ocupa en él un lugar ajeno a la mundanidad (*Des biens de fortune*, núm. 12); se compromete en el escribir o en el no-escribir, lo cual significa que escribir es una elección. Sin querer forzar la modernidad de estas notaciones, en todo ello se insinúa el proyecto de un lenguaje singular, distante a la vez del juego precioso (lo natural es un tema de la época) y de la instrucción moral, y que encuentra su finalidad secreta en un cierto modo de recortar el mundo en palabras y de hacerle significar al nivel de un trabajo exclusivamente verbal (esto es el *arte*).

Ello nos conduce al segundo plano de la experiencia literaria, que es el compromiso del escritor en las palabras. Hablando de sus predecesores (Malherbe y Balzac), La Bruyère observa: *se ha puesto en el discurso todo el orden y toda la nitidez de que es capaz* (que puede recibir): *esto conduce insensiblemente a poner en él «esprit»*. El «esprit» aquí designa precisamente una especie de ingeniosidad intermedia entre la inteligencia y la técnica; tal es en efecto la literatura: un pensamiento formado

por las palabras, un sentido surgido de la forma. Para La Bruyère, ser escritor es creer que en cierto sentido el fondo depende de la forma, y que, trabajando y modificando las estructuras de la forma, se termina por producir una inteligencia particular de las cosas, un corte original de lo real, en resumen, un sentido nuevo: el lenguaje es por sí solo una ideología; La Bruyère sabe bien que su visión del mundo en cierto modo está determinada por la revolución lingüística del comienzo de su siglo, y más allá de esta revolución, por su palabra personal, esa especie de ética del discurso que le hace elegir el fragmento y no la máxima, la metáfora y no el relato, lo «natural» y no lo «precioso».

Así se afirma una cierta responsabilidad del escribir, que es, en resumidas cuentas, muy moderna. Y esto nos lleva a la tercera determinación de la experiencia literaria. Esta responsabilidad del escribir no tiene nada que ver con lo que hoy llamamos el *engagement*, y que en aquella época se llamaba la *instrucción*. Evidentemente, los escritores clásicos podían estar convencidos de que *instruían*, como los nuestros se imaginan que dan testimonio. Pero sin dejar por ello de estar sustancialmente vinculada al mundo, la literatura está *en otra parte*; su función, al menos en el seno de esta modernidad que comienza con La Bruyère, no es responder directamente a las preguntas que hace el mundo, sino, a la vez más modesta y más misteriosamente, llevar la pregunta al borde de su respuesta, construir técnicamente la significación sin llegar a llenarla. La Bruyère no tenía nada de revolucionario, ni siquiera de demócrata, como decían los positivistas del siglo pasado; no tenía ni la menor idea de que la servidumbre, la opresión, la miseria, pudieran expresarse en términos políticos; y sin embargo su descripción de los campesinos posee el valor profundo de un *despertar*, la luz que proyecta la literatura so-

bre la desdicha humana es *indirecta*, procede en la mayoría de los casos de una conciencia cegada, impotente para captar las causas, para prever las soluciones; pero esta misma condición indirecta tiene un valor catártico, ya que preserva al escritor de la mala fe: en la literatura, a través de ella, el escritor no dispone de ningún derecho, la solución de las desgracias humanas no es para él un Haber triunfante: su palabra sólo está ahí para designar una perturbación. Esto fue lo que hizo La Bruyère: por el hecho de haber querido ser escritor, su descripción del hombre llega al verdadero fondo.

1963, *Prefacio.*

LA METÁFORA DEL OJO

Aunque la *Histoire de l'Œil* comporte algunos personajes nombrados y la narración de sus juegos eróticos, Bataille dista mucho de haber escrito en este libro la historia de Simone, de Marcelle o del narrador (como Sade escribió la historia de Justine o de Juliette).[1] La *Histoire de l'Œil* es verdaderamente la historia de un objeto. ¿Cómo puede tener historia un objeto? Sin duda puede pasar de mano en mano (dando lugar entonces a insípidas ficciones del tipo de *Historia de mi pipa* o *Memorias de un sillón*), y puede también pasar *de imagen en imagen*; en este caso su historia es la de una migración, el ciclo de sus *avatares* (en el sentido propio del término) por los que pasa lejos de su ser original, según la pendiente de una cierta imaginación que lo deforma, sin por ello abandonarlo: éste es el caso del libro de Bataille.

Lo que le ocurre al Ojo (y ya no a Marcelle, a Simone o al narrador) no puede asimilarse a una ficción común; las «aventuras» de un objeto que cambia simplemente de propietario proceden de una imaginación novelesca que se contenta con acomodar lo real; por el

1. En homenaje a Georges Bataille (*Critique*, núms. 195-196, agosto-setiembre, 1963).

contrario, sus «avatares», al ser forzosamente simplemente imaginarios (y ya no simplemente «inventados») sólo pueden ser la imaginación misma: de ésta no son el producto, sino la sustancia; al describir la migración del ojo hacia otros objetos (y por consiguiente hacia otros usos, distintos del de «ver»), Bataille no se compromete en nada en la novela, que se acomoda por definición a un imaginario parcial, derivado e impuro (totalmente mezclado con lo real); por el contrario, sólo se mueve en una esencia de lo imaginario. ¿Hay que dar a ese género de composición el nombre de «poema»? No vemos otros que oponer a la novela, y esta oposición es necesaria: la imaginación novelesca es *«probable»*: la novela es lo que, *en resumidas cuentas*, podría ocurrir: imaginación tímida (incluso en la más desbordante de las creaciones), puesto que sólo se atreve a manifestarse bajo la garantía de lo real; por el contrario, la imaginación poética es *improbable*: el poema es lo que, en ningún caso, podría ocurrir, excepto precisamente en la región tenebrosa o ardiente de los fantasmas, que, por ello mismo, él es el único capaz de designar; la novela procede por combinaciones aleatorias de elementos reales; el poema, por exploración exacta y completa de elementos virtuales.

Se reconocerá en esta oposición —si es fundada— las dos grandes categorías (operaciones, objetos o figuras) que la lingüística nos ha enseñado recientemente a distinguir y a nombrar: el arreglo y la selección, el sintagma y el paradigma, la metonimia y la metáfora. La *Histoire de l'Œil*, es pues, en lo esencial, una composición metafórica (veremos cómo sin embargo la metonimia interviene aquí más adelante): un término, el Ojo, se *varía* a través de un cierto número de objetos sustitutivos, que tienen con él la estricta relación de objetos afines (puesto que son todos globulosos) y sin embargo desemejantes (puesto que están nombrados diversa-

mente); esta doble propiedad es la condición necesaria y suficiente de todo paradigma: los sustitutos del Ojo son *déclinés* (declinados) en todos los sentidos del término: recitados como las formas flexionales de una misma palabra; revelados como los estados de una misma identidad; evitados como proposiciones ninguna de las cuales podría retener más que otra; extendidos como los momentos sucesivos de una misma historia.

Así, en su recorrido metafórico, el Ojo a la vez permanece y varía: su forma capital subsiste a través del movimiento de una nomenclatura, como la de un espacio topológico; porque aquí cada flexión es un nombre nuevo, y hablando un uso nuevo.

El Ojo parece pues como la matriz de un recorrido de objetos que son como las diferentes «estaciones» de la metáfora ocular. La primera variación es la del ojo *(œil)* y del huevo *(œuf)*; ésta es una variación doble, a un tiempo de forma (las dos palabras tienen un sonido común y un sonido distinto) y de contenido (aunque totalmente distantes, ambos objetos son globulosos y blancos). Una vez presentados como elementos invariantes, la blancura y la rotundidad permiten nuevas extensiones metafóricas: la del plato de leche del gato, por ejemplo, que sirve en el primer juego erótico de Simone y del narrador; y cuando esta blancura se hace nacarada (como la de un ojo muerto y revelido), trae consigo un nuevo desarrollo de la metáfora —sancionado por el uso corriente que da el nombre de *huevos* a los testículos de animales. Así resulta plenamente constituida la esfera metafórica en la que se mueve toda la *Histoire de l'Œil*, desde el plato de leche del gato a la enucleación de Granero y a la castración del toro *(cuyas glándulas, del grosor y de la forma de un huevo, eran de una blancura nacarada, rosada de sangre, análoga a la del globo ocular).*

Ésta es la metáfora primera del poema. Pero no es la única; de ella deriva toda una cadena secundaria, constituida por todos los avatares del líquido, cuya imagen se halla también bien relacionada con el ojo, con el huevo y con las glándulas; y no sólo es el licor mismo el que varía (lágrimas, leche del plato-ojo de gato, yema blanda del huevo, esperma u orina), sino, si así puede decirse, el modo de aparición de lo húmedo; la metáfora es aquí aún mucho más rica que para lo globuloso; de lo *mojado* al *chorrear*, todas las variedades del *inundar* vienen a completar la metáfora original del globo; objetos en apariencia muy alejados del ojo resultan así incorporados a la cadena metafórica, como los intestinos del caballo herido, soltados «como una catarata» por obra de la cornada del toro. De hecho (dado que el poder de la metáfora es infinito), la presencia de tan sólo una de las dos cadenas permite hacer comparecer a la otra: ¿hay algo más «seco» que el sol? Y sin embargo basta con que, en el campo metafórico trazado por Bataille, a la manera de un arúspice, el sol sea disco y luego globo, para que su luz se derrame como un líquido, y vaya a unirse, a través de la idea *de una luminosidad blanda o de una licuefacción urinaria del cielo*, con el tema del ojo, del huevo y de la glándula.

Tenemos pues dos series metafóricas, o, si se prefiere, de acuerdo con la tradición de la metáfora, dos cadenas de significantes; porque en cada una de ellas es indudable que cada término nunca es nada más que el significante del término vecino. Todos estos significantes «escalonados», ¿remiten acaso a un significado estable, y tanto más secreto cuanto que quedaría sepultado por toda una arquitectura de máscaras? En resumen, ¿hay un fondo de la metáfora, y, por lo tanto, una jerarquía de sus términos? Esta es una cuestión de psicología profunda que estaría fuera de lugar abordar aquí. Ad-

viértase tan sólo esto: si existe un comienzo de la cadena, si la metáfora comporta un término generador (y por consiguiente privilegiado) a partir del cual el paradigma se construye gradualmente, al menos hay que reconocer que la *Histoire de l'Œil* en modo alguno designa lo sexual como término primero de la cadena: nada autoriza a decir que la metáfora parte de lo genital para desembocar en objetos aparentemente asexuados, como el huevo, el ojo o el sol; lo imaginario que se desarrolla aquí no tiene por «secreto» un fantasma sexual; de ser así, habría que empezar por explicar por qué el tema erótico nunca es aquí directamente fálico (se trata de un «falismo redondo»); pero sobre todo el propio Bataille ha hecho parcialmente inútil todo desciframiento de su poema, al dar (al final del libro) las fuentes (biográficas) de su metáfora; no deja pues otro recurso que el de considerar en la *Histoire de l'Œil* una metáfora perfectamente esférica: cada uno de los términos siempre es el significante de otro término (ningún término es un simple significado), sin que nunca se pueda interrumpir la cadena; sin duda, el Ojo, puesto que se trata de su historia, parece predominar, el ojo del que sabemos que era el Padre mismo, ciego, y cuyo globo blanquecino se revelía cuando orinaba delante del niño; pero en este caso, es la equivalencia misma de lo genital, la que es originaria, no uno de sus términos: el paradigma no empieza en ningún sitio. Esta indeterminación del orden metafórico, que suele ser olvidada por la psicología de los arquetipos, por otra parte no hace más que reproducir el carácter inordenado de los campos asociativos, tal como afirmaba enérgicamente Saussure: no es posible dar preeminencia a ninguno de los términos de una declinación. Las consecuencias críticas son importantes: la *Histoire de l'Œil* no es una obra profunda: en ella todo se da en superficie y sin jerarquía, la metáfora

se extiende en su totalidad; es circular y explícita, no remite a ningún secreto: estamos ante una significación sin significado (o en la cual todo es significado); y una buena parte de la belleza y de la novedad de este texto consiste en componer, por medio de la técnica que se trata de describir aquí, una literatura a cielo abierto, situada más allá de todo desciframiento, y a la que sólo una crítica formal puede —desde muy lejos— acompañar.

Ahora hay que volver a las dos cadenas metafóricas, la del Ojo (diremos para simplificar) y la de las lágrimas. Como reserva de signos virtuales, una metáfora totalmente pura no puede por sí sola constituir un discurso: si se *recitan* sus términos, es decir si se los inserta en un relato que los cimenta, su naturaleza paradigmática cede terreno ya en beneficio de la dimensión de toda palabra, que es, fatalmente, extensión sintagmática;[2] la *Histoire de l'Œil* es efectivamente un relato cuyos episodios están sin embargo predeterminados por las diferentes estaciones de la doble metáfora: el relato aquí no es más que una especie de materia corriente que engasta la preciosa sustancia metafórica: si nos hallamos en un parque, de noche, es para que un rayo de luna haga traslúcida la mancha húmeda de la sábana de Marcelle, que flota en la ventana de su habitación; si nos hallamos

2. ¿Hay que explicar estos términos procedentes de la lingüística, y que una cierta literatura empieza a aclimatar? El sintagma es el plano de encadenamiento y de combinación de los signos al nivel del discurso real (por ejemplo, la *línea* de las palabras); el paradigma es, para cada signo del sintagma, la reserva de los signos hermanos —y sin embargo desemejantes— de la cual se eligen; por otra parte, estos términos figuran en la última edición del *Petit Larousse*.

en Madrid, es para que pueda haber una corrida de toros, ofrenda de los huevos crudos del toro, extirpación del ojo de Granero; y en Sevilla para que el cielo exprese allí esa luminosidad amarillenta y líquida, cuya naturaleza metafórica conocemos gracias al resto de la cadena. Aunque sólo sea en el interior de cada serie, el relato es una *forma*, cuya sujeción, fecunda al igual que las antiguas reglas métricas o trágicas, permite que los términos de la metáfora *salgan* fuera de su virtualidad constitutiva.

Sin embargo, la *Histoire de l'Œil* es algo muy distinto de un relato, ni siquiera temático. Lo que ocurre es que, una vez manifestada la doble metáfora, Bataille hace intervenir una nueva técnica: *intercambia* las dos cadenas. Este intercambio es por naturaleza posible, puesto que no se trata del mismo paradigma (de la misma metáfora), y que por consiguiente las dos cadenas pueden trabar entre sí relaciones de contigüidad: es posible juntar un término de la primera a un término de la segunda: el sintagma es inmediatamente posible: nada se opone en el plano del sentido común usual, e incluso todo conduce a un discurso que dice que *el ojo llora, el huevo cascado se derrama* o que *la luz (el sol) se extingue*; en un primer momento, que es el de todo el mundo, los términos de la primera metáfora y los de la segunda, van así de conserva, sabiamente hermanados según clichés ancestrales. Nacidos de una manera completamente clásica, del punto de unión de dos cadenas, estos sintagmas tradicionales comportan evidentemente poca información: *cascar un huevo o reventar un ojo*, son informaciones globales, que apenas si tienen efecto en relación a su contexto, y no en relación a sus componentes: ¿qué hacer con el huevo, sino cascarlo, y qué hacer con el ojo, sino reventarlo?

Sin embargo, todo cambia si se empieza a alterar la

correspondencia de las dos cadenas, si, en lugar de hermanar los objetos y los actos de acuerdo con leyes de parentesco tradicional *(cascar un huevo, reventar un ojo)*, se desarticula la asociación trasladando cada uno de sus términos a líneas diferentes, en una palabra, si nos arrogamos el derecho de *cascar un ojo* y de *reventar un huevo*; en relación con las dos metáforas paralelas (del ojo y de las lágrimas), el sintagma se hace entonces *cruzado*, ya que el enlace que propone va a buscar de una cadena a la otra, términos no complementarios, sino distantes: encontramos entonces la ley de la imagen surrealista, formulada por Reverdy y utilizada por Breton *(cuanto más alejadas y exactas sean las relaciones de dos realidades, más intensa será la imagen)*. Sin embargo, la imagen de Bataille es mucho más coordinada; no es una imagen loca, ni siquiera una imagen libre, ya que la coincidencia de sus términos no es aleatoria, y el sintagma se encuentra limitado por una sujeción: la de la selección, que obliga a obtener los términos de la imagen, sólo en dos series finitas. De esta sujeción nace evidentemente una información muy intensa, situada a igual distancia de lo trivial y de lo absurdo, puesto que el relato queda encerrado en la esfera metafórica, de la que puede intercambiar las regiones (que es lo que le da su aliento), pero no transgredir los límites (que es lo que le da su sentido); de acuerdo con la ley que exige que el ser de la literatura no sea nunca nada más que su técnica, la insistencia y la libertad de este canto son pues los productos de un arte exacto, que ha sabido a un tiempo medir el campo asociativo y liberar en él las contigüidades de términos.

Este arte dista mucho de ser gratuito, puesto que se confunde, al parecer, con el erotismo mismo, al menos con el de Bataille. Evidentemente pueden imaginarse otras definiciones del erotismo que no sean lingüísticas

(y el propio Bataille lo ha demostrado). Pero si llamamos *metonimia*[3] a esta traslación de sentido operada de una cadena a la otra, *en peldaños distintos de la metáfora (ojo chupado como un seno, beber mi ojo entre sus labios)*, sin duda reconoceremos que el erotismo de Bataille es esencialmente metonímico. Dado que la técnica poética consiste aquí en deshacer las contigüidades usuales de objetos, para sustituirlas por encuentros nuevos, limitados sin embargo por la persistencia de un único tema en el interior de cada metáfora, se produce una especie de contagio general de las cualidades y de los actos: por su dependencia metafórica, el ojo, el sol y el huevo, participan estrechamente en lo genital; y por su libertad metonímica, intercambian sin fin sus sentidos y sus usos, de modo que, cascar huevos en una bañera, tragarse o pelar huevos (pasados por agua), recortar un ojo, extirparlo o utilizarlo eróticamente, asociar el plato de leche con el sexo, el rayo de luz y el chorro de orina, morder la glándula del toro como un huevo o alojarla en su cuerpo, todas estas asociaciones son a la vez mismas y otras; pues la metáfora, que las varía, manifiesta entre ellas una diferencia regulada, que la metonimia que las intercambia se dedica enseguida a abolir: el mundo se hace *turbio*, las propiedades ya no están divididas; derramarse, sollozar, orinar, eyacular, forman un sentido *temblón*, y toda la *Histoire de l'Œil* significa como una vibración que produce siempre el mismo sonido (pero ¿qué sonido?). Así, a la transgresión de los valores, principio declarado del erotismo, corresponde —si es que no la funda— una transgresión técnica de las formas de lenguaje, ya que la metonimia no es nada

3. Me refiero aquí a la oposición establecida por Jakobson entre la metáfora, figura de la similaridad, y la metonimia, figura de la contigüidad.

más que un sintagma forzado, la violación de un límite del espacio significante; permite al nivel mismo del discurso, una *contra-división* de los objetos, de los usos, de los sentidos, de los espacios y de las propiedades, que es el erotismo mismo: también lo que el juego de la metáfora y de la metonimia, en la *Histoire de l'Œil,* permite en definitiva transgredir, es el sexo; lo cual desde luego no es sublimarlo, sino todo lo contrario.

Falta saber si la retórica que acaba de describirse permite dar cuenta de *todo* erotismo o si pertenece propiamente sólo a Bataille. Una ojeada al erotismo de Sade, por ejemplo, permite esbozar la respuesta. Es cierto que el *relato* de Bataille debe mucho al de Sade; pero lo que ocurre es más bien que Sade ha fundado todo relato erótico en la medida en que su erotismo es de naturaleza esencialmente sintagmática; dados un cierto número de lugares eróticos, Sade deduce de ellos *todas* las figuras (o conjunciones de personajes) que pueden movilizarlos; las unidades primeras son en número finito, pues nada más limitado que el material erótico; sin embargo son suficientemente numerosas para prestarse a una combinatoria en apariencia infinita (pues los lugares eróticos se combinan en posturas y las posturas en escenas), cuya profusión forma todo el relato sadiano. En Sade, no hay ningún recurso a una imaginación metafórica o metonímica, su erotismo es simplemente combinatorio; pero por esto mismo tiene sin duda un sentido muy distinto al de Bataille. Por medio del intercambio metonímico, Bataille agota una metáfora, doble sin duda, pero de la que cada cadena está débilmente saturada; Sade por el contrario explora a fondo un campo de combinaciones libres de toda sujeción estructural; su erotismo es enciclopédico, participa del mismo espíritu contable que anima a Newton o a Fourier. Para Sade, se trata de contrastar una combinatoria erótica,

proyecto que no comporta (técnicamente) ninguna transgresión de lo sexual. Para Bataille se trata de recorrer el temblor de varios objetos (noción completamente moderna, desconocida por Sade), de modo que se intercambien de unos a otros las funciones de lo obsceno y las de la sustancia (la consistencia del huevo pasado por agua, el matiz ensangrentado y nacarado de las glándulas crudas, lo vítreo del ojo). El lenguaje erótico de Sade no tiene más connotación que la de su siglo, es una escritura; el de Bataille está connotado por el ser mismo de Bataille, es un estilo; entre los dos ha nacido algo que transforma toda experiencia en lenguaje *dévoyé* —desviado, extraviado— (para utilizar una vez más un término surrealista) y este algo es la literatura.

1963, *Critique.*

LAS DOS CRÍTICAS

Actualmente en Francia tenemos dos críticas paralelas: una crítica que, para simplificar, llamaremos *universitaria* y que practica en lo esencial un método positivista heredado de Lanson, y una crítica de interpretación, cuyos representantes, muy diferentes unos de otros, puesto que se trata de J.-P. Sartre, G. Bachelard, L. Goldmann, G. Poulet, J. Starobinski, J. P. Weber, R. Girard, J.-P. Richard, tienen en común lo siguiente: que su acercamiento a la obra literaria, puede vincularse más o menos, pero en todo caso de un modo consciente, a una de las grandes ideologías del momento, existencialismo, marxismo, psicoanálisis, fenomenología, por lo cual podría llamarse a esta crítica *ideológica*, por oposición a la primera, que rechaza toda ideología y afirma basarse en un método objetivo. Evidentemente, entre estas dos críticas existen relaciones: de una parte, la crítica ideológica, en la mayoría de los casos, es cultivada por profesores, debido a que, como ya es sabido, en Francia, por razones de tradición y de profesión, el estatuto intelectual se confunde fácilmente con el estatuto universitario; y de otra parte, la Universidad llega a reconocer la crítica de interpretación, puesto que algunas de sus obras son tesis doctorales (aunque lo cierto

es que, al parecer, sancionada más liberalmente por los tribunales de filosofía que por los tribunales de letras). Sin embargo, sin hablar de conflicto, la separación de las dos críticas es real. ¿Por qué?

Si la crítica universitaria no fuese nada más que su programa declarado, que es el establecimiento riguroso de los hechos biográficos o literarios, a decir verdad no se ve por qué iba a existir la menor tensión con la crítica ideológica. Las adquisiciones del positivismo, hasta sus exigencias, son irreversibles: hoy en día nadie, sea cual sea la filosofía que adopte, pensará en discutir la utilidad de la erudición, el interés de las precisiones históricas, las ventajas de un análisis fino de las «circunstancias» literarias, y aunque la importancia concedida al problema de las fuentes por la crítica universitaria implica ya una cierta idea de lo que es la obra literaria (ya volveremos sobre este punto), no puede oponerse ningún argumento a que se trate este problema con exactitud, una vez se ha decidido plantearlo; a primera vista no hay, pues, ninguna razón que impida a las dos críticas reconocerse mutuamente y colaborar: la crítica positivista establecería y descubriría los «hechos» (puesto que ésta es su exigencia), y dejaría libre a la otra crítica para interpretarlos, o más exactamente para «hacerlos significar» con referencia a un sistema ideológico declarado. Si a pesar de todo esta visión pacificadora es utópica, ello se debe a que, en realidad, de la crítica universitaria a la crítica de interpretación no hay división del trabajo, simple diferencia de un método y de una filosofía, sino competencia real de dos ideologías. Como Mannheim ha demostrado, el positivismo es también una ideología como las demás (lo cual, por otra parte, no le impide en modo alguno ser útil). Y cuando inspira a la crítica literaria, el positivismo deja ver claramente su naturaleza ideológica, al menos en dos puntos (para limitarnos a lo esencial).

En primer lugar, al limitar voluntariamente sus investigaciones a las «circunstancias» de la obra (incluso cuando se trata de circunstancias interiores), la crítica positivista practica una idea totalmente parcial de la literatura; porque no querer interrogarse sobre el ser de la literatura equivale automáticamente a acreditar la idea de que este ser es eterno, o, si se prefiere, natural, en una palabra, que la literatura es algo obvio. Y, sin embargo, ¿qué es la literatura? ¿Por qué se escribe? ¿Acaso Racine escribía por las mismas razones que Proust? No formularse estas preguntas equivale a responderlas, puesto que es adoptar la idea tradicional del sentido común (que no es forzosamente el sentido histórico), es decir, que el escritor escribe sencillamente para *expresarse*, y que el ser de la literatura está en la «traducción» de la sensibilidad y de las pasiones. Desgraciadamente, desde el momento en que se llega a la intencionalidad humana (¿y cómo hablar de la literatura sin hacerlo?) la psicología positivista resulta insuficiente: no sólo porque es rudimentaria, sino además porque implica una filosofía determinista totalmente caduca. La paradoja es que la crítica histórica rechaza aquí la historia; la historia nos dice que no hay una esencia intemporal de la literatura, sino bajo el nombre de literatura (nombre, además, reciente), un devenir de formas, de funciones, de instituciones, de razones, de proyectos muy distintos, cuyo relativismo debe explicarnos precisamente el historiador; si no lo hace, se condena precisamente a no poder explicar los «hechos»: absteniéndose de decirnos por qué escribía Racine (lo que podía ser la literatura para un hombre de su época), la crítica se incapacita a sí misma para decir por qué en un momento determinado (después de *Fedra*) Racine dejó de escribir. Todo está ligado: el más minúsculo de los problemas literarios, por anecdótico que sea, puede tener su clave en el

marco mental de una época; y este marco no es el nuestro. El crítico tiene que admitir que su objeto mismo, bajo su forma más general, es la literatura, que se le resiste o que le huye, no el «secreto» biográfico de su autor.

El segundo punto en el que la crítica universitaria deja ver claramente su compromiso ideológico es lo que podría llamarse el postulado de analogía. Ya es sabido que el trabajo de esta crítica está constituido primordialmente por la búsqueda de las «fuentes»: se trata siempre de relacionar la obra estudiada con *otra cosa*, con *algo distinto* de la literatura; este *algo distinto* puede ser otra obra (precedente), una circunstancia biográfica o también una «pasión» realmente experimentada por el autor y que él «expresa» (siempre la *expresión*) en su obra (Orestes es Racine a los veintiséis años, enamorado y celoso, etc.); el segundo término de la relación cuenta mucho menos que su naturaleza, que es constante en toda obra objetiva: esta relación siempre es *analógica*; implica la certidumbre de que escribir nunca es nada más que *reproducir, copiar, inspirarse en*, etc.; las diferencias que existen entre el modelo y la obra (y que sería difícil negar), siempre se atribuyen al «genio», noción ante la cual el crítico más obstinado, el más indiscreto, renuncia bruscamente al derecho de la palabra, y el racionalista más puntilloso se transforma en psicólogo crédulo, respetuoso de la misteriosa alquimia de la creación, desde el momento en que precisamente la analogía ya no es visible: los *parecidos* de la obra proceden así del positivismo más riguroso, pero, por una singular abdicación, sus *diferencias* proceden de la magia. Ahora bien, éste es un postulado característico; con el mismo derecho puede defenderse que la obra literaria empieza precisamente allí en donde deforma a su modelo (o, para ser más prudentes: su punto de partida); Bachelard

ha demostrado que la imaginación poética consistía no en *formar* las imágenes, sino, por el contrario, en *deformarlas*; y en psicología, que es el dominio privilegiado de las explicaciones analógicas (ya que, al parecer, la pasión escrita tiene siempre que proceder de una pasión vivida), sabemos hoy que los fenómenos de *denegación* son al menos tan importantes como los fenómenos de conformidad: un deseo, una pasión, una frustración, pueden muy bien producir representaciones *precisamente* contrarias; un móvil real puede *invertirse* en una coartada que lo desmienta; una obra puede ser el fantasma mismo que compensa la vida negativa: Orestes enamorado de Hermione, quizá sea Racine secretamente cansado ya de la Duparc: la similitud no es en modo alguno la relación privilegiada que la creación mantiene con lo real. La imitación (tomando esta palabra en el sentido muy amplio que Marthe Robert acaba de darle en su ensayo sobre *L'Ancien et le Nouveau*),[1] la imitación sigue caminos tortuosos; tanto si se la define en términos hegelianos como psicoanalíticos o existenciales, una dialéctica poderosa distorsiona incesantemente el modelo de la obra, lo somete a fuerzas de fascinación, de compensación, de irrisión, de agresión, cuyo *valor* (es decir, el *vale por*) debe ser establecido no en función del propio modelo, sino del lugar que ocupa en la organización general de la obra. Llegamos aquí a una de las responsabilidades más graves de la crítica universitaria: centrada en una genética del detalle literario, corre el riesgo de ignorar el sentido funcional, que es su verdad: investigar con ingenio, rigor y tenacidad si Orestes era Racine o si el barón de Charlus era el conde de Montesquiou, equivale a negar automáticamente que Orestes y Charlus son esencialmente los *términos* de una red fun-

1. Grasset, 1963.

cional de figuras, red que sólo puede captarse en su *permanencia* en el interior de la obra, en sus alrededores, no en sus raíces; el homólogo de Orestes no es Racine, sino Pirro (según una vía evidentemente diferencial); el de Charlus no es Montesquiou, sino el narrador, en la medida precisamente en que el narrador *no es* Proust. En resumen, la obra es su propio modelo; su verdad no debe buscarse en profundidad, sino en extensión; y si hay una relación entre el autor y su obra (¿quién puede negarla?, la obra no desciende del cielo: sólo la crítica positivista cree aún en las Musas), no es una relación puntillista, que sumaría parecidos parciales, discontinuos y «profundos», sino, muy al contrario, una relación entre *todo* el autor y *toda* la obra, *una relación de las relaciones*, una correspondencia homológica, y no analógica.

Parece que ahora nos acercamos al núcleo de la cuestión. Pues si ahora pensamos en el rechazo implícito que la crítica universitaria opone a la otra crítica, para adivinar las razones, vemos inmediatamente que este rechazo dista mucho de ser el vulgar temor a lo nuevo; la crítica universitaria no es ni retrógrada ni anticuada (un poco lenta quizá): sabe perfectamente adaptarse. Así, aunque haya practicado durante tantos años una psicología conformista del hombre normal (heredada de Théodule Ribot, contemporáneo de Lanson), acaba de «reconocer» el psicoanálisis, consagrando (con un doctorado particularmente bien acogido) la crítica de Ch. Mauron, de estricta obediencia freudiana. Pero incluso en esta consagración, la línea de resistencia de la crítica universitaria aparece al descubierto: porque la crítica psicoanalítica *también* es una psicología, postula un *algo distinto* de la obra (que es la niñez del escritor), un secreto del autor, una materia que descifrar, que sigue siendo el alma humana, aunque sea al precio

de un vocabulario nuevo: más vale una psico-patología del escritor que prescindir del todo de la psicología; al poner en relación los detalles de una obra con los detalles de una vida, la crítica psicoanalítica sigue practicando una estética de las motivaciones fundada por completo en la relación de exterioridad: la causa de que haya tantos padres en el teatro de Racine es que el escritor era huérfano: la trascendencia biográfica queda a salvo: hay y siempre habrá vidas de escritores en las que «hurgar». En resumen, lo que la crítica universitaria está dispuesta a admitir (poco a poco, y después de resistencias sucesivas) es paradójicamente el principio mismo de una crítica de interpretación, o, si se prefiere (aunque la palabra aún inspire miedo), de una crítica ideológica; pero lo que se niega a admitir es que esta interpretación y esta ideología puedan decidir trabajar en un dominio puramente interior de la obra; en una palabra, lo que se rechaza es el *análisis inmanente*: todo es aceptable, con tal de que la obra pueda ponerse en relación con *otra cosa* distinta de sí misma, es decir, algo que no sea la literatura: la historia (incluso si se hace marxista), la psicología (incluso si se hace psicoanalítica), esos *algos distintos* serán admitidos poco a poco; pero no lo será un trabajo que se instale *en* la obra, y no plantee su relación con el mundo hasta después de haberla descrito por completo desde el interior, en sus funciones, o como se dice hoy en día, en su estructura; lo que se rechaza es, pues, en bloque la crítica fenomenológica (que *explicita* la obra en lugar de *explicarla*), la crítica temática (que reconstruye las metáforas interiores de la obra) y la crítica estructural (que considera la obra como un sistema de funciones).

¿Por qué este rechazo de la inmanencia (cuyo principio, por otra parte, se suele comprender tan mal)? Por el momento sólo pueden darse respuestas contingentes;

quizá sea por sumisión obstinada a la ideología determinista, que exige que la obra sea el «producto» de una «causa», y que las causas exteriores sean más «causas» que las demás; quizá también porque pasar de una crítica de las determinaciones a una crítica de las funciones y de las significaciones implicaría una conversión profunda de las normas del saber, es decir de la técnica, es decir, de la profesión misma del universitario; no hay que olvidar que, dado que la investigación aún no se ha deslindado de la enseñanza, la Universidad trabaja, pero también otorga los títulos; necesita pues una ideología que se articule en una técnica suficientemente difícil como para constituir un instrumento de selección; el positivismo le proporciona la obligación de un saber vasto, difícil, paciente; la crítica inmanente —al menos eso le parece— sólo pide, ante la obra, una capacidad de *asombro*, difícilmente mensurable: se comprende pues que vacile antes de transformar sus exigencias.

1963, *Modern Languages Notes.*

¿QUÉ ES LA CRÍTICA?

Siempre es posible promulgar algunos grandes principios críticos en función de la actualidad ideológica, sobre todo en Francia, donde los modelos teóricos tienen un gran prestigio, porque sin duda dan al escritor la seguridad de que participa a un tiempo en un combate, en una historia y en una totalidad; así es como, desde hace unos quince años, la crítica francesa se ha desarrollado, con fortuna diversa, en el interior de cuatro grandes «filosofías». En primer lugar, lo que se ha dado en llamar, con un término muy discutible, el existencialismo, que ha dado las obras críticas de Sartre, el *Baudelaire*, el *Flaubert*, una serie de artículos más cortos sobre Proust, Mauriac, Giraudoux y Ponge, y sobre todo el admirable *Genet*. Luego, el marxismo: ya es sabido (pues el debate es antiguo) hasta qué punto la ortodoxia marxista ha sido estéril en crítica, proponiendo una explicación puramente mecánica de las obras, o dictando consignas, más que criterios de valores; es, pues, por así decirlo, en las fronteras del marxismo (y no en su centro declarado) donde encontramos la crítica más fecunda: la de L. Goldman (sobre Racine, Pascal, sobre el «nouveau roman», sobre el teatro de vanguardia, sobre Malraux) debe explícitamente

mucho a la de Lukács; es una de las más flexibles y más ingeniosas que puedan imaginarse a partir de la historia social y política. A continuación, el psicoanálisis; existe una crítica psicoanalítica de obediencia freudiana, cuyo mejor representante en Francia, actualmente, sería Charles Mauron (sobre Racine y sobre Mallarmé); pero, también en este caso, el psicoanálisis «marginal» ha sido el más fecundo; partiendo de un análisis de las sustancias (y no de las obras), siguiendo las deformaciones dinámicas de la imagen en numerosísimos poetas, G. Bachelard ha fundado una verdadera escuela crítica, tan rica, que puede decirse que la crítica francesa es actualmente, bajo su forma mejor desarrollada, de inspiración bachelardiana (G. Poulet, J. Starobinski, J.-P. Richard). Finalmente, el estructuralismo (o para simplificar extremando, y de un modo sin duda abusivo: el formalismo): ya es sabida la importancia, podría decirse la boga, de este movimiento en Francia, desde que Cl. Lévi-Strauss le abrió las ciencias sociales y la reflexión filosófica; ha originado aún pocas obras críticas; pero se preparan varias en las que sin duda encontraremos sobre todo la influencia del modelo lingüístico construido por Saussure y ampliado por R. Jakobson (que, en sus inicios, también participó en un movimiento de crítica literaria, la escuela formalista rusa); parece por ejemplo posible desarrollar una crítica literaria a partir de dos categorías retóricas establecidas por Jakobson: la metáfora y la metonimia.

Como vemos, esta crítica francesa es a la vez «nacional» (debe muy poco o nada a la crítica anglosajona, al spitzerismo, al crocismo) y actual, o, si se prefiere, «infiel»: sumergida por completo en un cierto presente ideológico, apenas se reconoce como participando en una tradición crítica, la de Sainte-Beuve, la de Taine o la de Lanson. Este último modelo plantea, sin embargo, a

la crítica actual un problema particular. La obra, el método, el espíritu de Lanson, que fue el prototipo del profesor francés, rige, desde hace unos cincuenta años, a través de innumerables epígonos, toda la crítica universitaria. Como los principios de esta crítica, al menos confesadamente, son los del rigor y de la objetividad en el establecimiento de los hechos, podría creerse que no hay ninguna incompatibilidad entre el lansonismo y las críticas ideológicas, que son todas ellas críticas de interpretación. Sin embargo, aunque la mayoría de los críticos franceses de hoy (hablamos aquí tan sólo de la crítica de estructura, y no de la crítica de impulso) sean también profesores, hay una cierta tensión entre la crítica de interpretación y la crítica positivista (universitaria). Lo que ocurre es que en el fondo el lansonismo es también una ideología; no se contenta con exigir la aplicación de las reglas objetivas de toda investigación científica, sino que aplica convicciones generales sobre el hombre, la historia, la literatura, las relaciones entre el autor y la obra; por ejemplo, la psicología del lansonismo está totalmente anticuada, ya que consiste esencialmente en una especie de determinismo analógico, según el cual los detalles de una obra tienen que *parecerse* a los detalles de una vida, el alma de un personaje al alma del autor, etc., ideología muy peculiar, puesto que, posteriormente, el psicoanálisis, por ejemplo, ha imaginado relaciones contrarias de denegación entre una obra y su autor. Evidentemente, de hecho los postulados filosóficos son inevitables; es decir que, lo que se puede reprochar al lansonismo no son sus *partis pris*, sino el hecho de silenciarlos, de envolverlos en el ropaje moral del rigor y de la objetividad: la ideología se introduce aquí, como una mercancía de contrabando, en el equipaje del cientismo.

Dado que estos principios ideológicos diferentes son posibles *al mismo tiempo* (y por mi parte, en cierto modo, suscribo *al mismo tiempo*, cada uno de ellos), sin duda la elección ideológica no constituye el ser de la crítica, y la «verdad» no es su sanción. La crítica no es hablar justamente en nombre de principios «verdaderos». De ello se deduce que el pecado mayor, en crítica, no es la ideología, sino el silencio con que se la encubre: ese silencio culpable tiene un nombre: es la buena conciencia, o, por así decirlo, la mala fe. En efecto, ¿cómo creer que la obra es un objeto exterior a la psique y a la historia de quien la interroga, y ante el cual el crítico gozaría de una especie de derecho de extraterritorialidad? ¿Por obra de qué milagro la comunicación profunda que la mayoría de los críticos postulan entre la obra y el autor que estudian dejaría de existir cuando se trata de su propia obra y de su propio tiempo? ¿Acaso puede haber leyes de creación válidas para el escritor, pero no para el crítico? Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma; para utilizar un juego de palabras de Claudel, es conocimiento del otro y co-nacimiento de sí mismo en el mundo. Para volver a decirlo en otros términos, la crítica dista mucho de ser una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los lleva a cabo, es decir, del que los asume. ¿Puede ser «verdadera» una actividad? No, obedece a exigencias totalmente distintas.

Se supone que todo novelista, todo poeta, sean cua-

les sean los rodeos que pueda adoptar la teoría literaria, habla de objetos y de fenómenos, aunque sean imaginarios, exteriores y anteriores al lenguaje: el mundo existe, y el escritor habla, ésta es la literatura. El objeto de la crítica es muy distinto; no es «el mundo», es un discurso, el discurso de otro: la crítica es discurso sobre un discurso; es un lenguaje *segundo*, o *meta-lenguaje* (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero *(o lenguaje-objeto)*. De ello se deduce que la actividad crítica debe contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre este lenguaje-objeto y el mundo. La «frotación» de esos dos lenguajes es lo que define la crítica y le da tal vez una gran semejanza con otra actividad mental, la lógica, que se funda también enteramente en la distinción del lenguaje-objeto y del meta-lenguaje.

Porque si la crítica no es más que un meta-lenguaje, ello equivale a decir que su tarea no es en modo alguno la de descubrir «verdades», sino sólo «valideces». En sí, un lenguaje no es verdadero o falso, es válido o no lo es: válido, es decir, que constituye un sistema coherente de signos. Las reglas que condicionan el lenguaje literario, no afectan a la conformidad de ese lenguaje con lo real (sean cuales sean las pretensiones de las escuelas realistas), sino tan sólo a su sumisión al sistema de signos que el autor se ha fijado (y, desde luego aquí hay que dar un sentido muy fuerte al término *sistema*). La crítica no tiene que decir si Proust dijo la «verdad», si el barón de Charlus era el conde de Montesquiou, si Françoise era Céleste, ni siquiera, de un modo más general, si la sociedad que describió reproducía con exactitud las condiciones históricas de eliminación de la nobleza a fines del siglo XIX; su función es únicamente elaborar ella misma un lenguaje, cuya coherencia, cuya

lógica, y por decirlo todo, cuya sistemática, pueda recoger, o, mejor aún, «integrar» (en el sentido matemático del vocablo) la mayor cantidad posible de lenguaje proustiano, exactamente como una ecuación lógica prueba la validez de un razonamiento sin tomar partido acerca de la «verdad» de los argumentos que moviliza. Puede decirse que la tarea crítica (ésta es la única garantía de su universalidad) es puramente formal: no es «descubrir» en la obra o en el autor analizados, algo «oculto», «profundo», «secreto» que hubiera pasado inadvertido hasta entonces (¿por obra de qué milagro? ¿Acaso somos más perspicaces que nuestros predecesores?), sino tan sólo *ajustar*, como un buen ebanista que aproxima, tanteando «inteligentemente», dos piezas de un mueble complicado, el lenguaje que le proporciona su época (existencialismo, marxismo, psicoanálisis) con el lenguaje, es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor según su propia época. La «prueba» de una crítica no es de orden «alético» (no depende de la verdad), porque el discurso crítico —como, por otra parte, el discurso lógico— siempre es tautológico: consiste en último término en decir con retraso, pero situándose por completo en este retraso, que por ello mismo no es insignificante: Racine es Racine, Proust es Proust; la «prueba» crítica, si es que existe, depende de una aptitud, no de *descubrir* la obra interrogada, sino por el contrario de *cubrirla* lo más completamente posible por su propio lenguaje.

Se trata pues, una vez más, de una actividad esencialmente formal, no en el sentido estético, sino en el sentido lógico del término. Podría decirse que para la crítica, el único modo de evitar la «buena conciencia» o la «mala fe» de la que se ha hablado al comienzo, consiste en proponerse como fin moral, no descifrar el sentido de la obra estudiada, sino reconstruir las reglas y las su-

jeciones de elaboración de este sentido; a condición de admitir inmediatamente que la obra literaria es un sistema semántico muy particular, cuya finalidad es poner «sentido» en el mundo, pero no «un sentido»; la obra, al menos la que suele llegar a la mirada crítica, y quizá ésta sea una definición posible de la «buena» literatura, la obra nunca es completamente insignificante (misteriosa o «inspirada»), como nunca es completamente clara; por así decirlo, tiene un sentido *suspenso*: se ofrece al lector como un sistema significante declarado, pero le rehúye como objeto significado. Esta especie de *de-cepción*, de desasimiento del sentido, explica de una parte que la obra literaria tenga tanta fuerza para formular preguntas al mundo (haciendo tambalear los sentidos seguros que las creencias, ideologías y el sentido común parecían poseer), sin llegar nunca, sin embargo, a responder (no hay ninguna obra que sea «dogmática»), y de otra parte que se preste a un desgarrramiento infinito, puesto que no hay ninguna razón para que un día se deje de hablar de Racine o de Shakespeare (si no es por un abandono que será en sí mismo un lenguaje): a la vez proposición insistente de sentido, y sentido obstinadamente fugitivo, la literatura no es más que un *lenguaje*, es decir, un sistema de signos: su ser no está en su mensaje, sino en su «sistema». Y de ahí que la crítica no tenga que reconstruir el mensaje de la obra, sino solamente su sistema, al igual que el lingüista no tiene que descifrar el sentido de una frase, sino establecer la estructura formal que permite a ese sentido transmitirse.

Reconociendo que en sí misma no es más que un lenguaje (o más exactamente un meta-lenguaje), la crítica puede ser contradictoria pero auténticamente, a la vez objetiva y subjetiva, histórica y existencial, totalitaria y liberal. Porque, de una parte, el lenguaje que cada crítico elige no le baja del cielo, es uno de los diversos

lenguajes que le propone su época, es objetivamente el término de una cierta maduración histórica del saber, de las ideas, de las pasiones intelectuales, es una *necesidad*; y, de otra parte, este lenguaje necesario es elegido por cada crítico en función de una cierta organización existencial, como el *ejercicio* de una función intelectual que le pertenece en propiedad, ejercicio en el cual pone toda su «profundidad», es decir, sus elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones. Así es como puede iniciarse en el seno de la obra crítica el diálogo de dos historias y de dos subjetividades, las del autor y las del crítico. Pero este diálogo queda egoístamente todo él trasladado hacia el presente: la crítica no es un «homenaje» a la verdad del pasado, o a la verdad del «otro», sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo.

1963, *Times Literary Supplement.*

LITERATURA Y SIGNIFICACIÓN

I. *Usted siempre se había interesado por los problemas de la significación, pero al parecer sólo recientemente ha dado a este interés la forma de una investigación sistemática inspirada en la lingüística estructural, investigación que ha llamado, siguiendo a Saussure y a otros, semiología. Desde el punto de vista de una concepción «semiológica» de la literatura, la atención especial que prestó usted hace unos años al teatro, ¿le parece aún hoy en día justificada por un estatuto ejemplar de la teatralidad? ¿Y más especialmente en la obra de Brecht, por quien «militó» usted en «Théâtre populaire», a partir de 1955, es decir, antes de la sistematización de la que acabo de hablar?*

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, recibimos *al mismo tiempo* seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus

palabras), pero algunas de estas informaciones se *mantienen* (éste es el caso del decorado), mientras que otras *cambian* (la palabra, los gestos); estamos pues ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: *un espesor de signos* (hablo aquí refiriéndome a la monodia literaria, y dejando de lado el problema del cine). Estos signos dispuestos en contrapunto (es decir, a la vez espesos y extendidos, simultáneos y sucesivos), ¿qué relación tienen entre sí? No tienen ni siquiera significantes (por definición); pero ¿tienen siempre siquiera significado? ¿*Concurren* en un sentido único? ¿Cuál es la relación que los une a través de un tiempo a menudo muy largo, a este sentido final, que es, por así decirlo, un sentido retrospectivo, puesto que no está en la última réplica, y, sin embargo, sólo queda claro una vez ha terminado la obra? Por otra parte, ¿cómo se forma el significante teatral? ¿Cuáles son sus modelos? Como ya sabemos, el signo lingüístico no es «analógico» (la palabra «buey» no se parece a un buey), está formado por referencia a un código digital; pero ¿y los otros significantes, digamos para simplificar los significantes visuales, que reinan absolutamente sobre la escena? Toda representación es un acto semántico extremadamente denso: relación del código y del juego (es decir, de la lengua y de la palabra), naturaleza (¿analógica, simbólica, convencional?) del signo teatral, variaciones significantes de este signo, sujeciones de encadenamiento, denotación y connotación del mensaje, todos estos problemas fundamentales de la semiología están presentes en el teatro; incluso puede decirse que el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado, puesto que su sistema es aparentemente original (polifónico), en relación al de la lengua (que es lineal).

Brecht ha ilustrado —y justificado— muy brillantemente este estatuto semántico del teatro. En primer lu-

gar comprendió que el hecho teatral podía tratarse en términos cognitivos, y no en términos emotivos; aceptó pensar el teatro intelectualmente, aboliendo la distinción mítica (rancia, pero aún viva) entre la creación y la reflexión, la naturaleza y el sistema, lo espontáneo y lo racional, el «corazón» y la «cabeza»; su teatro no es ni patético ni cerebral: es un teatro *fundado*. Y luego decidió que las formas dramáticas tenían una responsabilidad política; que el lugar de un proyector, la interrupción de una escena por una canción, la adición de una pancarta, el grado de desgaste de un traje, la dicción de un actor *significan* un cierto *parti pris*, no sobre el arte, sino sobre el hombre y sobre el mundo; en una palabra, que la materialidad del espectáculo no dependía solamente de una estética o de una psicología de la emoción, sino también y principalmente de una técnica de la significación; en otros términos, que el sentido de una obra teatral (noción ordinariamente insípida, confundida con la «filosofía» del autor) dependía, no de una suma de intenciones y de «hallazgos», sino de lo que es forzoso llamar un sistema intelectual de significantes. Finalmente, Brecht presintió la variedad y la relatividad de los sistemas semánticos: el signo teatral *no es algo obvio*; lo que llamamos la *naturalidad* de un actor o la *verdad* de un modo de representar, no es otra cosa que un lenguaje entre los demás (un lenguaje realiza su función, que es comunicar, por su validez, no por su verdad), y este lenguaje es tributario de un marco mental determinado, es decir, de una historia determinada, de modo que *cambiar los signos* (y no solamente lo que dicen) es dar a la naturaleza un *nuevo reparto* (empresa que define precisamente el arte), y fundar este reparto no en leyes «naturales», sino por el contrario en la libertad que tienen los hombres de hacer significar las cosas.

Pero sobre todo en el momento mismo en que vinculaba este teatro de la significación a un pensamiento político, Brecht, si así puede decirse, afirmaba el sentido pero no lo llenaba. Sin duda su teatro es ideológico, más francamente que muchos otros: toma partido acerca de la naturaleza, el trabajo, el racismo, el fascismo, la historia, la guerra, la alienación; sin embargo, es un teatro de la conciencia, no de la acción, del problema, no de la respuesta; como todo lenguaje literario, sive para «formular», no para «hacer»; todas las obras de Brecht terminan implícitamente con un «*Buscad la salida*» dirigido al espectador en nombre de ese desciframiento al cual la materialidad del espectáculo debe conducirle: *conciencia de lo insconciente*, conciencia que la sala debe tener de lo inconsciente que reina en la escena, tal es el teatro de Brecht. Sin duda esto es lo que explica que este teatro sea tan fuertemente significante, tan poco sermoneador; la función del sistema no es aquí transmitir un mensaje positivo (no es un teatro de los significados), sino hacer comprender que el mundo es un objeto que debe ser descifrado (es un teatro de los significantes). Brecht profundiza así en el estatuto tautológico de toda literatura, que es mensaje de la significación de las cosas, y no de su sentido (entiendo siempre por *significación* proceso que produce el sentido, y no el sentido mismo). Lo que hace ejemplar el intento de Brecht es que es más arriesgado que ningún otro; Brecht se ha acercado al extremo de un *determinado* sentido (que grosso modo podría llamarse sentido marxista), pero este sentido, en el momento en que «cuajaba» (se solidificaba en significado positivo), él lo dejó en el suspenso de una pregunta (suspensión que encontramos en la calidad particular del tiempo histórico que representa en su teatro, y que es un tiempo de *aún-no*). Esta frotación muy sutil de un sentido (pleno) y de una sig-

nificación (en suspenso) es una empresa que deja muy atrás en audacia, en dificultad y también en necesidad, la suspensión de sentido que la vanguardia creía practicar por medio de una pura subversión del lenguaje ordinario y del conformismo teatral. Una pregunta vaga (del tipo de las que una filosofía del «absurdo» podía hacer al mundo) tiene mucha menos fuerza (sacude menos) que una pregunta cuya respuesta está muy cerca, pero queda interrumpida (como la de Brecht): en literatura, que es un orden de la connotación, no hay ninguna pregunta *pura*: una pregunta nunca es nada más que su propia respuesta dispersa, dispersada en fragmentos entre los cuales el sentido surge y huye a la vez.

II. *¿Qué sentido da usted al paso, sobre el que usted mismo llamó la atención, de la literatura «engagée» de la época Camus-Sartre, a la literatura «abstracta» de hoy? ¿Qué opina de esa despolitización masiva y espectacular de la literatura, por parte de escritores que, en la mayoría de los casos, no son apolíticos, y que, en general, incluso son «de izquierdas»? ¿Cree que este «grado cero» de la historia es un silencio grávido de sentido?*

Siempre es posible relacionar un hecho cultural con alguna «circunstancia» histórica; puede verse una relación (causal, analógica o de afinidad) entre la despolitización actual de la obra, por una parte, y el kruschevismo o el gaullismo, por otra, como si el escritor se hubiera dejado influir por un clima general de no-participación (¡y todavía habría que explicar por qué el stalinismo o la IV república incitaban a «engager» más la obra!). Pero si se quiere tratar los fenómenos culturales en términos de historia profunda, hay que esperar a que la historia se deje leer a sí misma en su profundidad (nadie nos ha dicho aún lo que era el gaullismo); lo que

haya *bajo* la literatura declaradamente «engagée» y *bajo* la literatura aparentemente no «engagée», y que quizá sea común, no podrá ser leído hasta más tarde; es posible que el sentido histórico no surja más que el día en que se pueda agrupar, por ejemplo, el surrealismo, Sartre, Brecht, la literatura «abstracta» e incluso el estructuralismo, como otros tantos *modos* de una misma idea. Estos «cabos» de literatura sólo tienen sentido si pueden relacionarse con conjuntos mucho más vastos; hoy, por ejemplo —o, en todo caso, dentro de poco— no es o ya no será posible comprender la literatura «heurística» (la que busca) sin relacionarla funcionalmente con la cultura de masas, con la cual mantendrá (ya mantiene) relaciones complementarias de resistencia, de subversión, de intercambio o de complicidad (es la *aculturación* que domina nuestra época, y podemos imaginar una historia paralela —y relacional— del «nouveau roman» y de la prensa sentimental). En realidad, literatura «engagée» o literatura «abstracta», nosotros mismos no podemos percibir aquí más que una diacronía, no una historia; estas dos literaturas (por otra parte, exiguas: no pueden compararse con la expansión del clasicismo, del romanticismo o del realismo) son más bien *modos* o *modas* (desde luego, despojando a esta palabra de todo sentido fútil), y por mi parte estoy tentado de ver en su alternancia este fenómeno completamente formal de rotación de los posibles que define precisamente la Moda: hay agotamiento de una palabra, y paso a la palabra antinómica: aquí está la *diferencia*, que es el motor, no de la historia, sino de la diacronía; la historia no interviene precisamente más que cuando estos micro-ritmos son alterados, y esta clase de ortogénesis diferencial de las formas queda excepcionalmente bloqueada por todo un conjunto de funciones históricas: lo que dura es lo que debe ser explicado, no lo que «cambia». Podría decirse

alegóricamente que la historia (inmóvil) del alejandrino es más significativa que la moda (pasajera) del trímetro: cuanto más persisten las formas, más se aproximan a este inteligible histórico, que a mi entender es hoy el objeto de toda crítica.

III. *Usted dijo (en «Clartés») que la literatura es «constitutivamente reaccionaria» y en otro lugar (en «Arguments») que «formula buenas preguntas al mundo» y que constituye una interrogación fecunda. ¿Cómo resuelve esta contradicción aparente? ¿Diría lo mismo de las demás artes, o bien considera que hay un estatuto particular de la literatura, que la hace más reaccionaria o más fecunda que las demás?*

Hay un estatuto particular de la literatura que depende de lo siguiente: que está hecha con el lenguaje, es decir, con una materia que ya es *significante* en el momento en que la literatura se apodera de ella: la literatura tiene que *deslizarse* en un sistema que no le pertenece, pero que a pesar de todo funciona con los mismos fines que ella: comunicar. De ello se deduce que las pugnas de la lengua y de la literatura forman en cierto modo el ser mismo de la literatura: estructuralmente, la literatura no es más que objeto parásito del lenguaje; cuando leemos una novela, no consumimos *en primer lugar* el significado «novela»; la idea de literatura (o de otros temas que dependen de ella) no es el mensaje que recibimos; es un significado que acogemos *además*, marginalmente; lo sentimos flotar vagamente en una zona paróptica; lo que consumimos son las unidades, las relaciones, en resumen, las palabras y la sintaxis del primer sistema (que es la lengua francesa); y, sin embargo, el ser de este discurso que leemos (su «realidad»), es la literatura, y no la anécdota que nos transmite; en

suma, aquí es el sistema parásito el que es principal, ya que posee la última inteligibilidad del conjunto: dicho de otro modo, él es lo «real». Esta especie de inversión explica las ambigüedades bien conocidas del discurso literario: es un discurso en el que se cree sin creer, ya que el acto de lectura está fundado en un torniquete incensante entre los dos sistemas: ved mis palabras, soy lenguaje, ved mi sentido, soy literatura.

Las otras «artes» no conocen esta ambigüedad constitutiva. Evidentemente, un cuadro figurativo transmite (por su «estilo», sus referencias culturales) otros muchos mensajes además de la «escena» misma que representa, empezando por la idea misma del cuadro; pero su «sustancia» (para hablar como los lingüistas) está constituida por líneas, colores, relaciones que en sí no son significantes (a la inversa de la sustancia lingüística que sólo sirve para significar); si aislamos una frase de un diálogo novelesco, *a priori nada* puede distinguirla de una porción del lenguaje ordinario, es decir de lo real que le sirve en principio de modelo; pero por más que elijamos en el más realista de los cuadros, el detalle más verista, nunca llegaremos a obtener más que una superficie plana y embadurnada, y no la materia del objeto representado: una distancia *sustancial* sigue existiendo entre el modelo y su copia. De ahí una curiosa figura de entrecruzamiento; en la pintura (figurativa) hay analogía entre los elementos del signo (significante y significado) y disparidad entre la sustancia del objeto y la de su copia; por el contrario, en la literatura hay coincidencia de las dos sustancias (siempre es lenguaje), pero desemejanza entre lo real y su versión literaria, puesto que el enlace se hace aquí no a través de las formas analógicas, sino a través de un código digital (binario al nivel de los fonemas), el del lenguaje. Volvemos así al estatuto fatalmente irrealista de la literatura, que sólo

puede «evocar» lo real a través de un relevador, el lenguaje, hallándose este relevador en una relación institucional con lo real, y no en una relación natural. El arte (pictórico), sean cuales sean los rodeos y los derechos de la cultura, siempre puede soñar con la naturaleza (y así lo hace, incluso en sus formas llamadas abstractas); la literatura sólo tiene por sueño y por naturaleza inmediata, el lenguaje.

Este estatuto «lingüístico» de la literatura, a mi entender explica suficientemente las contradicciones éticas que afectan su uso. Cada vez que se valora o sacraliza lo «real» (lo cual hasta ahora ha sido lo propio de las ideologías progresivas), se advierte que la literatura sólo es lenguaje, más aún: lenguaje segundo, sentido parásito, de modo que sólo puede connotar lo real, no denotarlo: el *logos* aparece entonces irremediablemente separado de la praxis; impotente para *realizar* el lenguaje, es decir, para superarlo hacia una transformación de lo real, privada de toda transitividad, condenada a significarse incensantemente a sí misma, en el momento en que sólo quisiera significar el mundo, la literatura es entonces un objeto inmóvil, separado del mundo que se hace. Pero también, cada vez que no se *cierra* la descripción, cada vez que se escribe de un modo suficientemente ambiguo como para dejar huir el sentido, cada vez que se hace *como si el mundo significase*, pero sin decir el qué, el escribir libera una pregunta, sacude lo que existe, sin llegar nunca, sin embargo, a preformar lo que aún no existe, da aliento al mundo: en suma, la literatura no permite andar, pero permite respirar. Este es un estatuto estrecho, y por otra parte ocupado —o desbordado— muy diversamente por los autores; tómese por ejemplo una de las últimas novelas de Zola (uno de los Cuatro Evangelios): lo que envenena la obra es el hecho de que Zola responda a la pregunta que formula

(dice, declara, nombra el Bien social), pero lo que le deja su aliento, su sueño o su sacudida, es la técnica novelesca misma, un modo de dar a la notación un *aire* de signo.

Creo que podría decirse que la literatura es Orfeo ascendiendo de los infiernos; mientras va delante, *sabiendo, sin embargo, que conduce a alguien*, lo real que está tras ella, y que ella saca poco a poco de lo innombrado, respira, anda, vive, se dirige hacia la claridad de un sentido; pero tan pronto como se vuelve hacia lo que ama, entre sus manos no queda más que un sentido nombrado, es decir, un sentido muerto.

IV. *En varias ocasiones ha definido usted la literatura como un sistema de significación «deceptivo», en el cual el sentido es a un tiempo «expuesto y decepcionado». Esta definición, ¿es válida para toda literatura, o sólo para la literatura moderna? ¿O exclusivamente para el lector moderno, que da así una función nueva, incluso a los textos antiguos? ¿Manifiesta la literatura moderna de manera más clara, un estatuto hasta ahora latente? En este caso, ¿de dónde procede esta revelación?*

¿Posee la literatura una forma, si no eterna, al menos transhistórica? Para responder seriamente a esta pregunta, nos falta un instrumento esencial: una historia de la *idea* de literatura. Se escribe sin cesar (al menos desde el siglo XIX, lo cual ya es significativo) la historia de las obras, de las escuelas, de los movimientos, de los autores, pero aún no se ha escrito nunca la historia del *ser* literario. *¿Qué es la literatura?*: esta pregunta célebre sigue siendo paradójicamente una pregunta de filósofo o de crítico, aún no es una pregunta de historiador. No puedo pues aventurar más que una respuesta hipotética... y sobre todo muy general.

¿Qué quiere decir una técnica deceptiva del sentido? Esto quiere decir que el escritor se dedica a multiplicar las significaciones sin llenarlas ni cerrarlas, y que se sirve del lenguaje para constituir un mundo enfáticamente significante, pero finalmente nunca significado. ¿Ocurre lo mismo con *toda* literatura? Sí, sin duda alguna, puesto que definir la literatura por su técnica del sentido es darle por único límite un lenguaje contrario, que no puede ser otro que el lenguaje transitivo; este lenguaje transitivo es el que aspira a transformar inmediatamente lo real, no a *doblarlo*: palabras «prácticas» ligadas a actos, a técnicas, a conductas, palabras invocatorias ligadas a ritos, puesto que se supone que también abren la naturaleza; pero desde el momento en que un lenguaje deja de ser incorporado a una *praxis*, cuando se pone a contar, a *recitar* lo real, convirtiéndose así en un lenguaje *por sí*, aparecen sentidos segundos, invertidos y huidizos, y por consiguiente institución de algo que llamamos precisamente *literatura*, incluso cuando hablamos de obras de una época en la que la palabra aún no existía; tal definición no puede pues relegar la «no-literatura» más que a una prehistoria que no conocemos, cuando el lenguaje sólo era religioso o práctico (sería mejor decir: práxico). Hay pues sin duda una gran *forma* literaria que cubre todo lo que conocemos del hombre. Esta forma (antropológica), desde luego ha recibido contenidos, usos y formas subsidiarias («géneros») muy diferentes según las historias y las sociedades. Por otra parte, en el interior de una historia restringida como la de nuestro Occidente (aunque, a decir verdad, desde el punto de vista de la técnica del sentido literario, no haya ninguna diferencia entre una oda de Horacio y un poema de Prévert, un capítulo de Heródoto y un artículo del *Paris-Match*), la institución y la decepción del sentido ha podido realizarse a través de técni-

cas secundarias muy variadas; los elementos de la significación pueden ser acentuados diferentemente, de modo que produzcan modos de escribir muy desemejantes, y sentidos más o menos llenos; por ejemplo, se puede codificar fuertemente los significantes literarios, como en el escribir clásico, o, por el contrario, dejarlos al azar, creador de sentidos inauditos, como en ciertas poéticas modernas, se puede extenuarlos, blanquearlos, aproximarlos, hasta el último extremo, a la denotación, o por el contrario exaltarlos, exasperarlos (como en el escribir de un León Bloy, por ejemplo): en una palabra, el *juego* de los significantes puede ser infinito, pero el signo literario permanece inmutable: desde Homero y hasta los relatos polinésicos, nadie ha transgredido nunca la naturaleza a la vez significante y deceptiva de ese lenguaje intransitivo que «dobla» lo real (sin unirse a él) y que se llama «literatura»: quizá precisamente porque es un lujo, el ejercicio del poder inútil que tienen los hombres de hacer *varios* sentidos con una sola palabra.

Sin embargo, si la literatura ha sido siempre por su misma técnica (que es su ser) un sistema del sentido expuesto y decepcionado, y si ahí radica su naturaleza antropológica, hay un punto de vista (que ya no es el de la historia) en el que la oposición de las literaturas de sentido pleno y de sentido suspenso recobra una cierta realidad: el punto de vista normativo. Al parecer hoy en día otorgamos un privilegio, mitad estético, mitad ético, a los sistemas francamente deceptivos, en la medida en que la *búsqueda* literaria se ve llevada incesantemente hasta las fronteras del sentido: en resumen, es la franqueza del estatuto literario lo que se convierte en un criterio de valor: la «mala» literatura es la que practica una buena conciencia de los sentidos plenos, y la «buena» literatura es por el contrario la que lucha abiertamente contra la tentación del sentido.

V. *Al parecer hay dos actitudes bastante divergentes en la crítica actual: de un lado, los «críticos de significación», como Richard, Poulet, Starobinski, Mauron, Goldmann, que tienden todos, a pesar de importantes diferencias entre sí, a «dar sentido», e incluso sin cesar nuevos sentidos a las obras; de otro lado, Blanchot, que tiende a retirar las obras del mundo del sentido, o al menos a interrogarlas al margen de toda técnica de producción del sentido y en su silencio mismo. Usted da la impresión de participar a la vez de estas dos actitudes. Si es así, ¿cómo ve la conciliación o la superación posible? La tarea de la crítica ¿es hacer hablar las obras o amplificar su silencio, o ambas cosas, y según qué línea divisoria?*

La crítica de significación de la que me habla, a mi entender también puede dividirse en dos grupos distintos; de un lado, una crítica que da una gran plenitud y un contorno muy firme al significado de la obra literaria, puesto que, para entendernos, lo *nombra.* Este significado nombrado es, en el caso de Goldmann, la situación política real de un determinado grupo social (para la obra de Racine y de Pascal, el ala derechista de la burguesía jansenista); en el caso de Mauron, es la situación biográfica del escritor en el momento de su niñez (Racine huérfano, educado por un padre de recambio, Port Royal). Esta acentuación —o este nombramiento— desarrolla mucho menos de lo que podría creerse el carácter significante de la obra, pero la paradoja sólo es aparente, si recordamos que la fuerza de un signo (o, mejor, de un sistema de signos) no depende de su carácter completo (presencia realizada de un significante y de un significado), o de lo que podría llamarse su raíz, sino más bien de las relaciones que el signo mantiene con sus vecinos (reales o virtuales) y que po-

drían llamarse sus aledaños; en otras palabras, es la atención concedida a la organización de los significantes la que funda una verdadera crítica de la significación, mucho más que el descubrimiento del significado y de la relación que le une a su significante. Ello es lo que explica que, con un significado *fuerte*, las críticas de Goldmann y de Mauron se vean incesantemente amenazadas por dos fantasmas, de ordinario muy hostiles a la significación; en el caso de Goldmann, el significante (la obra, o para ser más exacto, el relevador que Goldmann introduce justamente y que es la visión del mundo) siempre corre el riesgo de aparecer como el *producto* de la coyuntura social, sirviendo en el fondo la significación para enmascarar el viejo esquema determinista; y en el caso de Mauron este mismo significante se desprende mal de la *expresión* cara a la antigua psicología (lo cual sin duda explica el hecho de que la Sorbona acabe de ingerir tan fácilmente el psicoanálisis literario, bajo las especies de la tesis de Mauron).

Siempre en la crítica de significación, pero enfrente, el grupo de los críticos que podrían llamarse de una manera expeditiva *temáticos* (Poulet, Starobinski, Richard); efectivamente esta crítica podría definirse por el modo que insiste en el «recorte» de la obra y su organización en vastas redes de formas significantes. Evidentemente, esta crítica reconoce en la obra un significado implícito, que es, grosso modo, el proyecto existencial del autor, y en este punto, del mismo modo que en el primer grupo el signo se hallaba amenazado por el producto o la expresión, aquí se desprende mal del *indicio*, pero, de una parte, este significado no es nombrado, el crítico lo deja extendido en las formas que analiza; sólo surge del recorte de estas formas, no es exterior a la obra, y esta crítica sigue siendo una crítica inmanente (por lo cual sin duda, la Sorbona parece resistírsele un

poco); y de otra parte, al centrar todo su trabajo (su actividad) en una especie de organización reticular de la obra, esta crítica se constituye principalmente en crítica del significante, y no en crítica del significado.

Vemos cómo, incluso a través de la crítica de significación, hay una evanescencia progresiva del significado, que parece ser el objeto de todo este debate crítico; sin embargo, los significantes están siempre presentes, atestiguados aquí por la «realidad» del significado, allí por el «recorte» de la obra, según una pertinencia que ya no es estética, sino estructural, y en este aspecto puede oponerse, como usted hace, toda esta crítica al discurso de Blanchot, por otra parte lenguaje más que meta-lenguaje, lo cual otorga a Blanchot un lugar indeciso entre la crítica y la literatura. Sin embargo, al negar toda «solidificación» semántica a la obra, Blanchot no hace más que dibujar el *hueco* del sentido, y ésta es una empresa cuya dificultad misma concierne a la crítica de significación (y quizá cada vez la concierna más); no hay que olvidar que el «no-sentido» no es más que un objeto tendencial, una especie de piedra filosofal, quizá un paraíso (perdido o inaccesible) del intelecto; hacer sentido es muy fácil, toda la cultura de masas lo está elaborando durante todo el día; suspender el sentido es ya una empresa infinitamente más complicada, es, por así decirlo, un «arte», pero «aniquilar» el sentido es un proyecto desesperado, a proporción de su imposibilidad. ¿Por qué? Porque el «sin-sentido» está infaliblemente absorbido (en un cierto momento que la obra sólo puede retrasar) en el «no-sentido», que es indudablemente un sentido (bajo el nombre de *absurdo*): ¿hay algo más «significante» que las preguntas sobre el sentido o las subversiones del sentido, de Camus a Ionesco? A decir verdad, el sentido no puede conocer más que su *contrario*, que es, no la ausencia, sino su inversión, de modo

que todo «no-sentido», literalmente no es más que un «contra-sentido»: no hay sino a título de proyecto, es decir, de aplazamiento frágil un «grado cero» del sentido. La obra de Blanchot (crítica o «novelesca») representa pues a su manera, que es singular (aunque creo que tendrá correspondencias en pintura y en música), una especie de epopeya del sentido, adánica, por así decirlo, puesto que es la del primer hombre, *anterior al sentido.*

VI. *Usted afirmaba (en «Sur Racine») que Racine está abierto a todos los lenguajes críticos modernos, y parecía desear que se abriera a otros nuevos. Al mismo tiempo, parece haber usted adoptado sin ninguna vacilación el lenguaje de la crítica psicoanalítica para Racine, como para Michelet había adoptado el del psicoanálisis sustancial. Parece pues que, para usted, un determinado autor, reclama espontáneamente un determinado lenguaje; ¿acusa este hecho una cierta relación entre la obra y usted mismo, dado que otra aproximación en principio le parecería igualmente legítima, o bien considera que hay objetivamente una adecuación entre un autor determinado y un determinado lenguaje crítico?*

¿Cómo negar que hay una relación personal entre un crítico (o incluso un momento dado de su vida) y su lenguaje? Pero éste es precisamente un condicionamiento, que la crítica de significación recomienda: no elegimos un lenguaje porque nos parezca necesario, sino que hacemos necesario el lenguaje que elegimos. Ante su objeto, el crítico disfruta pues de una libertad absoluta; falta solamente saber lo que el mundo permite que se haga con ella.

Si, efectivamente, la crítica es un lenguaje —o, más exactamente, un meta-lenguaje— tiene por sanción, no la verdad, sino su propia validez, y cualquier crítica pue-

de captar cualquier objeto; sin embargo, esta libertad de principio está sometida a dos condiciones, y estas condiciones, aunque internas, son precisamente las que permiten al crítico unirse a lo inteligible de su propia historia: de una parte, que el lenguaje crítico elegido sea homogéneo, estructuralmente coherente, y de otra, que llegue a saturar todo el objeto del que habla. Dicho de otro modo, en el punto de partida, en crítica no hay ninguna prohibición, sino sólo exigencias, y, más adelante, resistencias. Estas resistencias tienen un sentido, no pueden tratarse de un modo indiferente e irresponsable; de una parte hay que atacarlas (si se quiere «descubrir» la obra), pero de otra también hay que comprender que donde son demasiado fuertes ocultan un problema nuevo, y obligan entonces a cambiar de lenguaje crítico.

En el primer punto, no hay que olvidar que la crítica es una actividad, una «manipulación», y que por lo tanto es legítimo buscar a un tiempo el problema más difícil y la «combinación» más elegante (en el sentido que este término puede tener en matemáticas); es pues fecundo que la crítica busque en su objeto la pertinencia que le permita realizar lo mejor posible su naturaleza de lenguaje a la vez coherente y total, es decir, ser a su vez significante (de su propia historia). ¿Qué interés puede haber en someter a Michelet a una crítica ideológica, si la ideología de Michelet es perfectamente clara? Lo que reclama la lectura son las *deformaciones* que el lenguaje micheletiano hizo sufrir al credo pequeñoburgués del siglo XIX, la refracción de esta ideología en una poética de las sustancias, moralizadas según una idea determinada del Bien y del Mal políticos, y en esto el psicoanálisis sustancial (en el caso de Michelet) tiene alguna probabilidad de ser total: puede recuperar la ideología, mientras que la crítica ideológica no recupera nada de la experiencia de Michelet ante las cosas: siem-

pre habría que elegir *la mayor crítica*, la que ingiere la mayor cantidad posible de su objeto. La crítica de Goldmann, por ejemplo, está justificada en la medida en que, a primera vista, nada predispone a Racine, autor aparentemente no «engagé», a una lectura ideológica; la que Richard dio de Stendhal es ejemplar del mismo modo, puesto que lo «cerebral» se apresta a un psicoanálisis mucho más difícilmente que lo «humoral»; evidentemente no se trata de dar una prima a la *originalidad* (a pesar de que la crítica, como todo arte de la comunicación, tenga que someterse a valores informacionales), sino de apreciar la *distancia* que el lenguaje crítico debe recorrer para alcanzar su objeto.

Sin embargo, esta distancia no puede ser infinita; pues si la crítica tiene algo de *juego*, aquí hay que tomar el término en su sentido mecánico (intenta revelar el funcionamiento de un determinado aparato, comprobando la juntura de las piezas, pero también dejándolas tener *juego*), no en su sentido lúdico: la crítica es libre, pero en resumidas cuentas su libertad está vigilada por ciertos *límites* del objeto que ella elige. Así, trabajando sobre Racine, en un principio yo había tenido la idea de un psicoanálisis sustancial (indicado ya por Starobinski), pero esta crítica, al menos tal como yo la veía, encontraba demasiadas resistencias, y me vi empujado hacia un psicoanálisis a la vez más clásico (puesto que da una gran importancia al Padre) y más estructural (puesto que hace del teatro raciniano un *juego* de figuras, puramente relacionales). Sin embargo, esta resistencia invicta no es insignificante: porque si es difícil psicoanalizar a Racine en términos de sustancias, es debido a que la mayor parte de las imágenes racinianas pertenecen a una especie de *folklore* de época, o si se prefiere, a un código general, que fue la lengua retórica de toda una sociedad, ya que lo imaginario raciniano no es más que

una *palabra* surgida de este lenguaje; el carácter colectivo de este imaginario no le sustrae en modo alguno a un psicoanálisis sustancial, y sólo le obliga a ampliar considerablemente la investigación y a intentar un psicoanálisis de época y no un psicoanálisis de autor: J. Pommier pedía ya, por ejemplo, que se estudiase el tema de *metamorfosis* en la literatura clásica. Semejante psicoanálisis de época (o de «sociedad») sería una empresa completamente nueva (al menos en literatura): pero para ello es preciso contar con los medios.

Estos condicionamientos pueden parecer empíricos, y en gran parte lo son, pero lo empírico es también significante, en la medida en que está hecho de dificultades que se elige afrontar, rodear o desplazar. Yo he soñado a menudo con una coexistencia pacífica de los lenguajes críticos, o, si se prefiere decirlo así, con una crítica «paramétrica» que modificase su lenguaje en función de la obra que se le propone, desde luego no con la convicción de que el conjunto de estos lenguajes terminaría por agotar la verdad de la obra para la eternidad, sino en la esperanza de que de estos lenguajes variados (pero no infinitos, puesto que están sometidos a ciertas sanciones) surgiría una forma general, que sería lo inteligible mismo que nuestro tiempo da a las cosas, y que la actividad crítica ayuda a la vez, dialécticamente, a descifrar y a constituir; en resumen, debido a que podría existir a partir de ahora, en nosotros, una forma general de los análisis, una clasificación de las clasificaciones, una crítica de las críticas, la pluralidad simultánea de los lenguajes críticos podría justificarse.

VII. *De una parte las ciencias humanas, y quizá incluso otras ciencias, tienden cada vez más a ver en el lenguaje el modelo de todo objeto científico y en la lingüística una ciencia ejemplar, de otra parte, muchos escritores*

(Queneau, Ionesco, etc.) o ensayistas (Parain), acusan al lenguaje, y fundan su obra en el hecho de escarnecerlo. ¿Qué significa esta coincidencia de una «moda» científica y de una «crisis» literaria del lenguaje?

Parece como si el interés que inspira el lenguaje siempre fuera ambiguo, y que esta misma ambigüedad sea reconocida y consagrada por el mismo mito que hace del lenguaje «la mejor y la peor de las cosas» (quizá debido a los estrechos vínculos que unen al lenguaje con la neurosis). Concretando, en literatura, toda subversión del lenguaje se confunde contradictoriamente con una exaltación del lenguaje, ya que sublevarse contra el lenguaje, por medio del lenguaje mismo, no es más que pretender liberar un lenguaje «segundo», que sería la energía profunda, «anormal» (sustraída a las normas) de la palabra; las destrucciones del lenguaje a menudo tienen también algo de suntuoso. En cuanto a los «escarnios» del lenguaje, siempre son muy parciales; sólo conozco uno que dé verdaderamente en el blanco, es decir que haga sentir el vértigo de un sistema desquiciado: el monólogo del esclavo Lucky en el *Godot* de Beckett. El escarnio practicado por Ionesco afecta a los lugares comunes, el lenguaje de la portera, del intelectual o del político, en una palabra al modo de escribir, no al lenguaje (la prueba de ello es que este escarnio es cómico, pero dista mucho de ser terrible: es Molière ridiculizando a las preciosas o a los médicos). En cuanto a Queneau, sin duda el problema es totalmente distinto: yo no creo que haya en la obra, tan socarrona, de Queneau, ninguna «negatividad» con respecto al lenguaje, sino más bien una exploración extremadamente confiada, apoyada además en un conocimiento intelectual de estos problemas. Y si dirigimos la mirada hacia una generación más joven, la del «nouveau roman» o la

de *Tel Quel*, por ejemplo, vemos que las antiguas subversiones del lenguaje parecen completamente digeridas o superadas; ni Cayrol, ni Robbe-Grillet, ni Simon, ni Butor, ni Sollers, se preocupan por destruir las sujeciones primeras del sistema verbal (más bien hay un nuevo florecimiento de una cierta retórica, de una cierta poética o de una cierta «blancura» del escribir), y la búsqueda afecta aquí a los sentidos del sistema literario, no a los del sistema lingüístico; en términos técnicos podría decirse que la generación precedente, con el Surrealismo y sus epígonos, provocó indudablemente una cierta crisis de la *denotación* (atacando las normas elementales del sistema), pero que esta crisis (vivida además como una expansión del lenguaje) ha sido superada —o abandonada— y que la generación presente se interesa sobre todo por la comunicación segunda investida en el lenguaje literario: hoy lo problemático no es la denotación, sino la connotación. Todo ello equivale a decir que en este problema del lenguaje, sin duda no hay verdadera oposición entre lo «positivo» y lo «negativo».

Lo que sigue siendo cierto (y evidente) es que el lenguaje se ha convertido a un tiempo en un problema y en un modelo, y que quizá se acerque el momento en que estas dos «funciones» puedan comunicarse; por una parte, en la medida en que la literatura parece haber superado las subversiones elementales del lenguaje denotado, debería poder llevar más libremente su exploración a las verdaderas fronteras del lenguaje, que no son las de las «palabras» o la «gramática», sino las del sentido connotado, o, si se prefiere así, de la «retórica»; por otra parte, la propia lingüística (como vemos ya por ciertas indicaciones de Jakobson) se prepara quizá a sistematizar los fenómenos de connotación, a dar por fin una teoría del «estilo» y a iluminar la creación literaria (tal vez incluso a animarla) revelando las verdaderas líneas de distribu-

ción del sentido; esta unión designa una actividad común, de naturaleza clasificadora, y que podría llamarse: estructuralismo.

VIII. *Usted ha dicho (en «L'activité structuraliste») que no hay ninguna diferencia técnica entre la actividad de un sabio estructuralista como Propp o Dumézil y la de un artista como Boulez o Mondrian. Esta semejanza, ¿es puramente técnica o más profunda, y en la segunda hipótesis, cree que esto puede ser el inicio de una síntesis entre ciencia y arte?*

La unidad del estructuralismo se establece, si así puede decirse, en el primero y en el último momento de las obras; cuando el sabio y el artista trabajan en construir o reconstruir su objeto, ambos tienen la misma actividad; y estas operaciones, una vez terminadas y consumadas, remiten a una misma inteligibilidad histórica, su imagen colectiva participa de la misma forma de clasificación; en resumen, una vasta identidad abarca las actividades y las imágenes; pero entre los dos quedan los «papeles» (sociales), y los del artista y el sabio aún son muy distintos: aquí estamos ante una oposición cuya fuerza mítica reposa sobre una economía vital de nuestras sociedades, ya que el artista tiene por función exorcizar lo irracional, fijándolo en los límites de una institución (el «arte»), a la vez reconocida y *contenida*: formalmente, el artista es, por así decirlo, el *separado* cuya separación misma se asimila a título de separación, mientras que el sabio (que en el curso de nuestra historia ha llegado a tener también este mismo estatuto ambiguo de exclusión reconocida: los alquimistas, por ejemplo) es hoy una figura plenamente progresista. Sin embargo, es muy posible que la historia libere o invente nuevos proyectos, elecciones desconocidas, funciones

de las que nuestra sociedad no puede aún tener ni idea. Ya empiezan a caer fronteras, si no entre el artista y el sabio, al menos entre el intelectual y el artista. Lo que ocurre es que estos dos mitos, tan tenaces, están en vías, si no de desaparecer, al menos de desplazarse; por una parte, un cierto número de escritores, de cineastas, de músicos, de pintores, se intelectualiza, el saber ya no es víctima de un tabú estético; y por otra parte (pero esto es complementario) las ciencias humanas pierden algo de la obsesión positivista: el estructuralismo, el freudismo, incluso el marxismo, se *mantienen* más por la coherencia de su sistema, que por la «prueba» de su detalle: se trabaja para edificar una ciencia que se incluye a sí misma en su objeto, y esta «reflexividad» infinita es la que, en frente, constituye precisamente el arte: ciencia y arte reconocen en común una relatividad inédita del objeto y de la mirada. Una antropología nueva, de distribuciones insospechadas, quizá esté ya naciendo; se rehace el mapa del *hacer* humano, y la forma de esta inmensa refundición (pero, desde luego, no su contenido) no deja de evocar el Renacimiento.

IX. *Usted dijo (en «Arguments 6»): «Toda obra es dogmática», y en otro lugar («Arguments 20»): «El escritor es lo contrario de un dogmático.» ¿Puede explicar esta contradicción?*

La obra es siempre dogmática, porque el lenguaje siempre es asertivo, incluso y sobre todo cuando se rodea de una nube de precauciones oratorias. Una obra no puede conservar nada de la «buena fe» de su autor: sus silencios, sus lamentaciones, sus ingenuidades, sus escrúpulos, sus temores, todo lo que haría fraternal la obra, nada de todo ello puede pasar al objeto escrito; porque si el autor se pone a *decirlo*, no hace más que

exhibir lo que quiere que le crean, no sale de un sistema del teatro, que es siempre conminatorio. O sea que no ha habido nunca ningún lenguaje generoso (la generosidad es una conducta, no es una palabra), porque un lenguaje generoso nunca es nada más que un lenguaje marcado por los *signos* de la generosidad: el escritor es alguien a quien se niega la «autenticidad»; ni la cortesía, ni el tormento, ni la humanidad, ni siquiera el humor de un estilo, pueden vencer el carácter absolutamente terrorista del lenguaje (una vez más, este carácter procede de la naturaleza sistemática del lenguaje, que, para ser acabado, no necesita más que ser válido, y no ser verdadero).

Pero al mismo tiempo, *escribir* (en el sentido curiosamente intransitivo del término), escribir es un acto que desborda a la obra; *escribir* es precisamente aceptar ver cómo el mundo transforma en discurso dogmático una palabra que sin embargo se ha querido (si se es escritor) hacer depositaria de un sentido ofrecido; escribir es dejar que otros cierren por sí mismos la propia palabra de uno, y el escribir no es más que una *proposición* de la que nunca se sabe la respuesta. Se escribe para gustar, se es leído sin poder serlo, y esta distancia es, sin duda, la que constituye al escritor.

1963, *Tel Quel.*

ÍNDICE



Roland Barthes

Ensayos críticos

Roland Barthes se convirtió en la figura más representativa de la llamada «nouvelle critique» aplicando al análisis de la obra literaria en su relación con *un* lector (no con el autor mismo) las aportaciones de sistemas, métodos y ciencias nuevos como puedan ser la lingüística, el estructuralismo, el psicoanálisis o el marxismo. Sus estudios no versan sobre la circunstancia externa de la obra, los hechos literarios y las situaciones psicológicas o sociales que reflejan, competencia de la historia de la literatura, de la Historia propiamente dicha y de la historia de la filosofía, sino sobre la pluralidad de su lenguaje, su sistema de signos y de símbolos; en otras palabras, la importancia y novedad de Roland Barthes radican en haber tratado de descubrir en la obra literaria no tanto los contenidos o significados como las técnicas significantes o medios por los cuales una obra significa esos contenidos, esos conflictos del individuo y de la sociedad.

El presente volumen agrupa bajo el título de *Ensayos críticos* más de treinta artículos y estudios publicados por el autor a lo largo de diez años. Sus temas van desde el tratamiento de clásicos como Tácito, La Bruyère o Voltaire, pasando por Michelet, Kafka y Brecht, hasta las contemporáneas manifestaciones literarias, las diversas formas del «nouveau roman».

www.seix-barral.es



Seix Barral Los Tres Mundos